UC-NRLF
B 4 218 671

ERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

Bunte Blätter.

Skizzen und Studien

für

Freunde der Musik und der bildenden Kunst

von

A. W. Ambros.

Neue Folge.

Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1874.

ML 60
A523
v. 2

Vorrede.

Ein Autor sendet ein neues Buch kaum anders in die Welt, als mit Herzklopfen, wie ja weiland schon Horaz die Erfahrung hat machen müssen.*) Und indem ich hier die zweite Folge „bunter Blätter" in alle Welt hinausflattern lasse, spüre ich etwas Aehnliches — und nur die freundliche Aufnahme, welche die erste zu finden das Glück gehabt hat, kann mich ermuthigen — hier wieder eine ähnliche Sammlung zu bringen. Sie gleicht ihrer Vorgängerin in der Anlage des Ganzen — Musik und bildende Kunst theilen sich in den Inhalt — dazu wiederum einige italienische Reiseblätter. Mit einer völligen „italienischen Reise" darf man der Welt kaum noch kommen, aber einzelne skizzenhafte Blätter, die Land und Leute,

*) Epist. I, 20. (ad librum suum) — — — fuge, quo descendere gestis,
Non erit emisso reditus tibi „Quid miser egi?
Quid volui?" dices ubi quis te læserit —

M879443

Kunstwerke und kleine Reiseabenteuer in flüchtigen Zügen zu schildern versuchen, werden vielleicht nicht ganz unwillkommen sein. Gegen die erste Sammlung bunter Blätter dürfte der Leser diese zweite indessen doch in der Grundstimmung etwas verändert finden — sie ist polemischer, sie zankt und streitet alle Augenblicke, das liegt nun aber wol in der Luft — im Großen wie im Kleinen platzen in der Welt jetzt die feindlichen Gegensätze heftig auf einander, und wer in dem Gedränge nicht erdrückt werden will, muß gelegentlich die Ellenbogen und auch wol die Fäuste brauchen. Er muß dann aber nicht Mord und Zeter schreien, wenn er einige Püffe zurückbekommt — c'est la guerre! Die Hauptsache ist, daß er vor dem eigenen Gewissen und der eigenen ehrlichen Ueberzeugung rein und tadellos dastehe: „bona conscientia valde multa potest portare, et valde læta est inter adversa“ sagt mein alter treuer Freund und Führer Thomas a Kempis.

Ferner wird der Leser vielleicht finden, daß in den bunten Blättern diesmal sehr hörbar „wiener Luft“ wühlt und raschelt. Die Vorrede der ersten bunten Blätter, welche ich im Herbste 1871 in Prag schrieb, war dort so ziemlich meine letzte literarische Arbeit — Neujahr 1872 fand mich schon in Wien, und bleibend. Die folgenden Aufsätze sind zum Theil ganz unmittelbare Ergebnisse dieser meiner neuen Lebensstellung.

Mehrere davon erschienen in der „wiener Abendpost" — die italienischen Reiseblätter schon früher in der „neuen freien Presse", der Essay über Zumsteeg in der Augsburger allgemeinen Zeitung. Da es aber ein großer Unterschied ist, ob man für die augenblicklichen Tagesbedürfnisse eines journallesenden Publikums schreibt, oder ob die Sachen in Buchesgestalt gleichsam fixirt werden, so habe ich diese Reproductionen einer sorgfältigen Feilung und Umarbeitung unterzogen. Was nur lokales Interesse für Wien haben konnte, oder in seiner Wirkung nur für den Augenblick berechnet war, wurde ausgeschieden, an dessen statt wurden freiere, weitere Ausblicke eröffnet. Mehrere Aufsätze sind ganz neu und eigens für das Buch geschrieben, oder ich ging mit den Vorlagen um, wie weiland der Redactor der Pandecten Tribonian mit den Schriften der alten römischen Juristen. Dies gilt insbesondere gleich vom ersten Aufsatz. Einige gelegentliche Besprechungen von Novitäten haben sich darin zu einem Kriegszuge gegen das kunst- und sittenverderbende Genre der sogenannten „Operette" erweitert.

Autoren pflegen in Vorreden ihrer Fehler wegen, die sie in lobenswerther Selbsterkenntniß an sich wahrnehmen um Nachsicht zu bitten und ein antizipirtes pater peccavi anzustimmen, ehe noch aus dem Titularleser der Vorrede ein wirklicher des Buches

geworden. Ich will den Leſer nicht mit derlei „Confeſſions“ langweilen, dafür aber einige Peccadillos des Satzes, oder wenigſtens eines und das ſchlimmſte, welches Seite 20 zu finden, entſchuldigen. Wie der Herr Setzer ſtatt „abſchließt“ leſen und ſetzen konnte „anirt“ — und wie dieſes keiner lebenden oder todten Sprache gehörige Wort (man müßte es denn von âne ableiten wollen!) ſtehen bleiben mochte, begreife ich nicht. Hoffentlich wird ſich dieſes Erratum nicht ſo verderblich erweiſen, wie der Satzfehler, dem einer meiner Freunde zum Opfer fiel. Mein Freund N. N. pflegte ſich gelegentlich mit Verſemachen zu befaſſen — und einmal beſang er denn auch das Wiegenfeſt ſeiner Geliebten. Es kamen die Verſe vor: „ſtets glaube ich zu ſehen dein ſinniges Geſicht.“ Das Gedicht wurde in ſo und ſo viel Exemplaren zur Vertheilung an die Freunde des Hauſes gedruckt — auch in einem Prachtexemplar in Goldſchrift für die angeſungene Geliebte. Der Liebende und Singende überreicht es, die Dame lieſt — o Schrecken! das ſinnige Geſicht verfinſtert ſich, und ſie wirft die poetiſche Opfergabe dem erſchrockenen Poeten vor die Füße. Er nimmt und lieſt — Himmel, — der Setzer hatte das Wort „ſinniges“ ſtatt dem richtigen ſ mit f anfangen laſſen!! — Sich keines allzu reinen und klaren Teints bewußt, war die Schöne durch den Paſſus tödtlich beleidigt; vergeblich ſchwor der Unglück-

liche hoch und theuer, der Urtext habe anders gelautet, vergebens hielt er ihr den Setzer als Prügelknaben entgegen — sie fühlte sich vor aller Welt blamirt, und eine Entlassung in Ungnaden schloß die Liebes- und Druckfehlergeschichte. Das sind die traurigen Folgen, wenn man vor dem Letternkasten ſ statt s erwischt!

Nehme denn der Leser die Gabe mit allen ihren verschuldeten und nicht verschuldeten Peccadillos nachsichtig auf!

Wien, am 10. November 1873.

A. W. Ambros.

Inhalt.

Musikalisches.

Seite

Musikalische Wasserpest 1
Hamlet, Oper von Ambroise Thomas 53
Zumsteeg, der Balladencomponist 65
Der erste Keim des Freischütz-Textes 93
Musikalische Uebermalungen und Retouchen 105
Franz Lachner's Requiem 115
Bachiana 125
Rubinstein 138
Halbopern und Halboratorien 160
Schubertiana 174
Allerlei Beethoven'sche Humore 192
Ein Capitel von musikalischen Instrumenten 200

Zur bildenden Kunst.

Von Wien nach Nürnberg 213
Orcagna, Holbein und Kaulbach 240
Kaulbach's Carton: die Christenverfolgung unter Nero . . 254
In den Raphael-Sälen des Vaticans 263

Aus meiner italienischen Reisemappe.

Goethe in Italien und seine Nachfahrer 283
Italienischer Frühling 315
Ein Bilderbogen voll Figuren 328
Der Gesundheitspaß von Orbetello 341
Römische Ostern 353
S. Maria alla morte in Rom 366
Orvieto 369

Berichtigungen.

Seite	5,	Zeile	7	v. o.	statt	populo	lies populo.
„	20,	„	6	v. u.	„	anirt	„ abſchließt.
„	23,	„	8	v. o.	„	Greiſe	„ Greiſe.
„	23,	„	3	v. u.	„	Orfe	„ Orfeo.
„	35,	„	8	v. o.	„	ſinden	„ finden.
„	44,	„	1	v. u.	„	Müller	„ Müllner.
„	45,	„	9	v. o.	„	Bibbirnos	„ Bibbienaš.
„	47,	„	5	v. u.	„	brauche	„ braucht.
„	47,	„	4	v. u.	„	redoutenhaft	„ vedutenhaft.
„	53,	„	5	v. u.	„	meinen	„ meinem.
„	73,	„	2	v. u.	„	oft	„ oft.
„	75,	„	3	v. u.	„	Josquien	„ Jošquin.
„	80,	„	1	v. o.	„	Bouquy	„ Bouquoy.
„	83,	„	7	v. u.	„	er	„ oder.
„	84,	„	10	v. o.	„	Rand	„ Ried
„	84,	„	14	v. u.	„	Diogoneš	„ Diogeneš.
„	175,	„	7	v. o.	„	Rapli	„ Rapilli.
„	178,	„	8	v. u.	„	C-dur	„ G-dur.
„	194,	„	9	v. u.	„	Preſpero	„ Proſpero.

Musikalisches.

Die musikalische Wasserpest.

Motto: „Er mag gerne eine Posse oder eine Zotengeschichte, sonst schläft er!“
(Hamlet.)

Die Opernreform Glucks hat uns die ältere italienische Oper so sehr aus den Augen gerückt, und das Glanzgestirn Mozart hat sie so sehr überstrahlt, daß wir von ihr kaum noch eine richtige Vorstellung haben. Der Irrthum, als habe die vor-gluck'sche Oper, wenn sie nicht buffa war, immer nur mit Göttern und Helden, mit Prinzen und Prinzessinnen, mit mythologischen, altrömischen, altpersischen Geschichten zu thun gehabt, und habe den Kothurn gar nicht von den Füßen gebracht, ist ein fast allgemeiner, da nur Wenige die Zeit und die Gelegenheit (und auch wohl die Lust) haben, jene Opernpartituren genauer kennen zu lernen. Sie würden dann wohl auch von der Musik eine andere und für letztere günstigere Vorstellung bekommen. Glucks Anklagen gegen die italienische Oper in der Vorrede seiner „Alceste“ kennt dagegen so ziemlich jeder, da sie oft genug zitirt werden. „Dieses Schreiben“, sagt Hettner, ist eine geharnischte Kriegserklärung gegen die schnörkel-

hafte und effekthaschende Entartung des italienischen Operngesanges, welchem alle wirkliche dramatische Gestaltung und Charakteristik völlig abhanden gekommen war.*) „Kiesewetter, den die überreiche Sammlung von Partituren aus der Glanzzeit der italienischen Oper am Hofe Leopold I. und weiter bis auf Karl VI., und seine eigene reiche Collection mit der Sache völlig vertraut gemacht, urtheilt dagegen: „die längst verschollenen, nirgends mehr gekannten Werke enthalten Schönheiten, die noch jetzt den Beifall, oft die Bewunderung, des Kenners gewinnen würden.**)" Er würde daher auch schwerlich Hettners kurz verwerfendes Urtheil unterschrieben haben. Und es ist auch in der That gründlich falsch. Die Componisten strebten vielmehr durchaus danach, den Ausdruck ihrer Musik dem Sinne des Textes anzupassen — und zwar nicht blos in den Arien, sondern auch und fast vorwiegend im Recitativo secco, an welches sie große Sorgfalt wendeten und welches noch nicht, wie späterhin, ein Ausfüllstück, einen gleichgiltigen Lückenbüßer zwischen Arie und Arie bildete. Die Arien selbst bewegen sich eben nur in einem zu kleinen Kreise stets wiederkehrender Empfindungen, um eine noch reichere Entwickelung dramatischen Ausdrucks zu gestatten. Wir finden immer wieder väterliche Zärtlichkeit, Liebe zwischen vornehmen Personen, welche in ihren feurigsten Aeußerungen die Etikette nicht aus den Augen verlieren dürfen, flehentliche Bitten einer Gattin um das bedrohte Leben des Gatten, Zorn gegen den „traditore" und mehr Aehnliches. In

*) Literaturgesch. des 18. Jahrh. 2. Aufl. Band 3. S. 626.

**) Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges. S. 57.

diesem beschränkten Empfindungskreise aber ist der Ausdruck wahr, oft von großer Tiefe — nur in der Aria di bravura, in welcher der Sänger glänzen wollte, überwuchert und deckt ihn oft die Coloratur — und auch hier nicht immer. Denn die Tonsetzer wußten oft selbst den Motiven der colorirten Passagen eine der dramatischen Situation angemessene Färbung zu geben. Welche lebendige Gestalten schafft nicht schon Monteverde in seiner Oper: „il ritorno d'Ulisse in patria!" — Penelope voll weiblicher Würde, voll verzehrender Sehnsucht nach dem in der Ferne weilenden Gatten, den Jüngling Telemach, den ungeheuerlichen, gefräßigen Bettler Irus u. s. w. Wie meisterhaft zeichnet Cavalli besonders weibliche Charaktere! Da ist seine stolze, königliche Artemisia (in der gleichnamigen Oper), die neben ihr stehende, mädchenhaft schüchterne, still und innig liebende Artemia — oder aber die in gluckisch-großartigen Zügen geschilderte Medea (in Giasone) u. s. w. Seine Oper Elena rapita da Paride enthält Szenen und Dinge, bei denen Gluck seine Ideen vom Werthe und der Bedeutung der Oper mit Staunen schon verwirklicht gefunden haben würde. Wie fein ist das Colorit, welches Alessandro Stradella seinen dramatischen Figuren giebt! Man mache die Arie, womit der treue, greisenhaft-ängstliche Rathsherr Rodrigo die Oper: „Der Mohr aus Liebe" (moro per amore) eröffnet, oder die folgende Arie der freiheitstolzen Fürstentochter Prinzessin Eurinda, welche den Bewerbungen des neapolitanischen Gesandten für seinen Herrn nur herbe Schnödigkeit und leichten Spott entgegensetzt, im Ausdrucke besser, wenn man kann. Wie viel Schönstes

dann weiter bei Alessandro Scarlatti — wie insbesondere Händel sehr wohl wußte — bei Traetta, bei Leonardo Vinci, dessen Preghiera Delia dea (in der Ifigenia in Tauride) jeder gluck'schen oder mozart'schen Oper zur Zierde gereichen würde. Wir werden diese Meister erst wieder neu entdecken müssen, wie wir die alten Niederländer neu entdeckt haben, nachdem wir einen Berg landläufiger Vorurtheile und falscher Meinungen, welche uns die Aussicht auf sie verbauten, beseitigt.

Glucks Alcestenvorrede liest sich ganz anders, wenn man diese und andere Werke derselben Richtung, Operncompositionen der neapolitanischen Schule kennt. Man begreift da erst, was Gluck anficht und mit Recht anficht: die streng, um nicht zu sagen etikettemäßig geregelte und gemaßregelte Form, welche die Meister mit musikalischem Inhalt füllen mußten, die stets gleiche Arienschablone, die übermäßig in die Breite gehenden Arien mit Parte seconda und da Capo, die langen Ritornelle, welche die Arie ankündigten und die dramatische Handlung stille stehen machten, die langathmigen Coloraturen, die an herkömmlichen Stellen dem Zuhörer so richtig ausgezahlt wurden, „wie der Tribut dem Großtürken" und endlich — obwohl er's nicht ausdrücklich sagt — der Unsinn, Heldenrollen und dergleichen durch Soprane singen zu lassen. In Scarlattis Trionfo d'onore sind die Liebhaber Soprane, die Liebhaberinnen — Dank dem sonoren Alt der Italienerinnen — Contralte, bei den Duetten singt also sie die tiefere Stimme! Lange vor Gluck schon hat Benedetto Marcello in seinem Teatro alla moda diesen Unsinn mit dem herrlichsten Humor gegeißelt. Wer

ſollte nicht lachen, wenn er den berühmten Componiſten der Pſalmen als Erzſchalk den Operncomponiſten ironiſche Rathſchläge geben hört, wie: „se si trovassero in una prigione marito e moglie e che l'uno andasse a morire, dovra indispensabilmente restar l'altro per cantar un' arietta, la quale dovra essere d'allegre parole per sollevar la mestizia del popolo, e per fargli comprendere, che le cose tutte sono da scherzo. Se due personaggi parlassero amorosamente, tramassero congiure, insidie etc. dovranno sempre cio fare alla presenza de paggi e delle comparse. La parte di padre o di tiranno (quando sia la principale) dovra sempre appoggiarsi a castrati, riserbando Tenori e Bassi per gli capitani di guardia, confidenti di Rè, pastori, messaggieri etc.*)

Auch über die Textdichtung ergießt Marcello die Lauge ſeines Spottes: appartien inventare una favola, fingendosi nella medesima risposte d'oracoli, naufragi reali, mali augurj di bovi arrostiti etc. — e bastando solamente, che sia alla notizia del popolo qualche nome istorico delle persone.**) Das wären allerdings „heroiſche" Handlungen, es giebt aber auch eine Menge Opern von Aleſſandro Scarlatti, Feo u. ſ. w., welche nach Text und Muſik das feine Luſtſpiel, das edlere Converſationsſtück, aber ritterlich-romantiſch tingirt, etwas der ſpaniſchen Komödie „di cappa y

*) Il Teatro alla moda S. 12, 13. Benedetto Marcello hat übrigens in ſeiner Oper l'Orazio Curiazio den conventionellen Prunkſtyl ſeiner Zeit vollſtändig beibehalten!

**) a. o. O. S. 8. Iſt es, beiläufig geſagt, heutzutage viel anders?

espada" Aehnliches vorstellen. Es fehlen dabei keineswegs komische Charaktere, der prahlerische Capitano u. s. w., aber sie sind von der eigentlichen Buffonerie weit entfernt, sie müssen sich in der anständigen Gesellschaft auch anständig benehmen. Der eigentliche tolle Spaß, die Buffonerie, die Faschingstollheit, die lustige Caricatur bekam als Domäne jene köstlichen Intermezzi zu zwei, drei Personen, wovon Pergolese's „Serva padrona" ein unvergleichliches Beispiel bleibt; Spiele, wo es, wie Goethe richtig charakterisirt, meist auf Prellung irgendeines alten, verliebten Thoren durch ein junges, schlaues Mädchen hinausläuft.

Dieser Grundzug ging dann in die Opera buffa über, die sich durch Herbeiziehen mehrerer dramatischen Figuren, reichere Gestaltung der Situationen, Erweiterung des Ganzen u. s. w. aus dem ursprünglichen einfachen Scherzspiel entwickelte. Noch in Rossini's „Barbiere", in seiner „Italiana in Algeri", sogar in Donizetti's „Elisir d'amore" und „Dom Pasquale" ist jener ursprüngliche Zug nicht ganz verwischt. Und wenn nun jene Intermezzi als zum letzten und höchsten Ziele, zu Rossini's „Figaro" leiteten, so führten jene anderen Mantel- und Degen-Opern, wie man sie nennen könnte, jene romantisch angehauchten, feineren Lustspiele in Musik als zum höchsten Ziele, zu Mozarts „Figaro". Ist es nicht eigen und seltsam, daß Figaro die dramatische Person ist, wo die zwei aus ganz verschiedenen Quellen fließenden Ströme zusammentrafen? Figaro là, Figaro quà — Figaro als Enkel der Serva padrona, Figaro als Enkel der alten Herrschaften, die z. B. in Alessandro Scarlatti's „Trionfo de l'onore" auftreten.

Mozarts „Figaro" ist und bleibt die Krone des edleren, feineren musikalischen Lustspiels, wie Rossini's „Barbier" die Krone aller Buffonerien für alle Zeiten.

Mozart holte wieder für die Oper gar Vieles herbei, was Gluck im Reformators-Uebereifer zum Nutzen des Musikdrama, aber zum Schaden der Musik kurz und gut über Bord geworfen. Er erscheint wie ein wunderbares Compromiß zwischen dem rein dramatischen Geiste Glucks und dem sinnlich-schönen Klangzauber, dem Melodieenfluß und dem Brillantglanz der vor-gluckschen Italiener. Er entwickelt ferner eine Polyphonie, welche die Italiener wohl kannten, aber für die Oper verschmähten. Das Orchester wird ihm ein zweites Mittel dramatischen Ausdrucks, wie schon bei Gluck, nur viel reicher und farbiger — es ist nicht mehr bloß die Folie, die dem Funkelbrillant des Gesanges unterlegt wird Dabei ist jede der Mozart'sche Oper so zu sagen ein nach irgend einer andern Gegend deutender Wegweiser. Alle diese Wegweiser zeigen mit einer einzigen Ausnahme, nämlich mit Ausnahme des „Titus", vorwärts; eine jede davon ist der Ausgangspunkt folgender, von einander divergirender Entwicklungen geworden. Sie haben zunächst, wie Goethe sagen würde, „stoffartig" gewirkt, aber nicht bloß stoffartig, sondern sie haben den folgenden Generationen analoger Werke gleichsam Regel und Gesetz gegeben, sie haben für jedes davon den richtigen Grundton angeschlagen, die Contouren angedeutet, die Farben gemischt. „Don Giovanni", von seinem Textdichter Da Ponte zur nicht geringen Verwunderung für uns Spätere, aber nach dem damaligen conventionellen ästhe-

tischen Schachtel- und Fachwerk der Librettisten ganz erklärlicher Weise als dramma giocoso bezeichnet, von Mozart aber nichts weniger denn „jokos", vielmehr als Mysterium behandelt, das (gleich „Faust") Ausblicke in Himmel und Hölle öffnet und dazu in wenigen dramatischen Charakteren das ganze bunte Treiben der Welt malt — „Don Giovanni" ist der Anfangspunkt der später sogenannten „romantischen" Oper — es ist in diesem Sinne äußerst lehrreich, neben das Werk von 1787 ein anderes vom Jahre 1832, nämlich Herolds „Zampa" vergleichend zu halten — ich nenne „Zampa", weil dessen Buch eigene und merkwürdige Analogien zum „Don Giovanni" bietet und fast einen modern umgefärbten Pendant dazu vorstellt. Die „Zauberflöte" wurde der Anfangspunkt der späteren Zauber- und Mährchenopern und hinwiederum aller Priester-Opern, wo der baßsingende Ober-Pontifix den Mund nur öffnet, um erhabene Sprüche von sich zu geben, angesungen vom Jaherrn-Chorus seiner Unter-Pontificen; dahin gehört „Das unterbrochene Opferfest", eine Oper, welche ehemals Mozarts Opern von den „Kennern" nahezu gleichgestellt wurde. Während aber die „Entführung" und die „Zauberflöte" (die beiden Opern, von denen Winters menschenfreundliche Inkas, edle Engländer, heißblütige Spanierinnen, naive Peruanerinnen, aufgeklärte Ober- und heimtückische Unterpriester nebst obligatem „Pfaffentrug" im Sonnenheiligthum von Cuzco, beinebst den Kriegern, die „zu den friedlichen Cabanen ziehen", in gerade absteigender Linie abstammen) ihre frische Lebenskraft behalten haben, könnte uns das „Opferfest", gleich Kotzebue's Schauspiel „Die Sonnen-

jungfrau", welcher einst so viele Thränen mitleidigen Antheils geflossen, kaum mehr als nur noch den Eindruck einer Parodie machen, obschon Winters Musik an sich nicht eben zu verachten ist. Dahin gehört Spohrs „Jessonda" und selbst noch Spontini's „Vestalin" und „Olympia". Soll uns die Phantasie des Tonsetzers zu fremden Völkern, insbesondere in den Orient tragen, so ist die Abfahrtstation bei der „Entführung aus dem Serail". Ich nenne statt alles Anderen nur Webers „Oberon" — dem indessen die eingemischten mährchenhaften Elemente eine andere und besondere Färbung geben, — Webers „Abu Hassan", und sogar, wenn man will, Aubers „Maurer" (wo der vornehme Türke mit seinen Leuten und seinem Reisehaushalte in die Handlung eingreift), und das (in China spielende) „Pferd von Erz". Beethovens Türken in den „Ruinen von Athen" gehören unverkennbar eben auch hieher.

„Le nozze de Figaro" und „Cosi fan tutte" gaben den Ton für die komische oder richtiger für die lustspielartige Conversationsoper — mehr für Italien (ich erinnere an Rossini und selbst noch an Donizetti) als für Deutschland, wo, wie im recitirenden Schauspiel, auch in der Oper das Lustspiel nicht recht hat prosperiren wollen und manche sogenannte „komische" Oper bedenklich an die bekannte Xenie von dem „Pedanten" erinnert, den es „juckt, locker und lose zu sein". Und wenn „Idomeneo", Mozarts der Unsterblichkeit werther Erstling (denn seine Knabenoper: „Mitridate" u. s. w. zählen nicht!) noch viel und zu viel von der damals hoffähigen Pracht- und Heldenoper an sich hat, so deutet er doch noch ungleich mehr und gewaltiger vor-

wärts als zurück; — Spontini's Helden haben ihren von Gluck entlehnten Kothurn bei dem Hofschuster des Königs Idomeneus zu eigenem Gebrauch umarbeiten und insbesondere, damit er ihnen den Fuß nicht klemme, erweitern lassen. Nur „Titus", die in Eile zusammengeschriebene Fest- und Krönungsoper mit ihren langen Arien mit und ohne obligat eingreifende Soloinstrumente ihren Glanzduetten und dem ganzen etikettemäßigen, gleichsam auf glatten Parketten vorsichtig und zierlich schreitenden Gange weiset nicht vorwärts, sondern zurück nach dem, was die damalige große und vornehme Welt aus den Zeiten her, wo eine Oper noch so viel bedeutete als eine musikalisch gefaßtes und ausgeschmücktes Hoffest, für groß und vornehm hielt, — nur in dem unvergleichlichen Finale mit dem Capitolbrande fand sich Mozart mit seinem Genius so ab, daß der Genius völlig zufrieden sein konnte. Daher ist „Titus", trotz jenes herrlichen Finals, Mozarts schwächste Oper, soferne man bei Mozart von Schwäche reden kann, und wird eigentlich nur durch jenes Finale auf dem Zeitenstrome flott gehalten.

Seine musikalische Lustspiele, wie Figaro, wie Cosi fan tutte, wollten wie gesagt in der deutschen Opernliteratur nicht wieder auftauchen. Aber die deutsche komische Oper aus der nach-mozart'schen Zeit besitzt trotzdem einige wenige Werke, die Juwele zu heißen verdienen; unbegreiflicher Weise werden sie fast nirgends beachtet! In erster Reihe wäre hier C. M. von Webers „Abu Hassan" zu nennen. Man hat die reizende Bluette in Wien 1873 wieder hervorgesucht und zwar mit Erfolg, doch nicht ohne Reservationen.

Statt uns an der Quellenfrische, der Melodienfülle, dem reizenden Humor, der blühenden Orchestration nach der langen Hungerzeit und Spitalsdiät oder aber der ungesund ver- und überwürzten Kost, zu der uns unsere modernen Operettencomponisten verurtheilt haben, kurz und gut zu erquicken, ängstigten wir uns mit der ganz unnützen Frage ab, ob denn dieses Operettchen vom Jahre 1810 nicht blos von „Freischützens" Gnaden lebe und zu toleriren sei. Ich sage: mit der unnützen Frage. Denn jenes reizende Werk oder Werkchen bleibt, auch ohne „Freischütz" und Webers daher erworbene Meriten, ein kleines Juwel. Man darf sogar sagen, daß es schon vom „Freischützen" an ist, als habe Weber den Ton für Scherz, für Humor gar nicht mehr finden können, wenigstens nicht den rechten. Denn weder Aennchens „Grillen, die böse Gäste sind", noch „Nero, der Kettenhund" wollen in dieser Hinsicht viel bedeuten. Der Gläubigerchor „Geld, Geld, Geld, ich will nicht länger warten", zu dem Carl Maria in Stuttgart mit seinen lebenslustigen Freunden mehr Studien gemacht, als ihm lieb war, dieser Chor ist ein wahres Meisterstück drastischer Komik. Ueberhaupt blicken uns aus dem orientalischen Costüm des Abu Hassan sehr bekannte Gesichter an, darunter eines mit großer Nase und geistvollen, halb melancholischen, halb schalkhaften Augen; das Gesicht des Carl Maria selbst.

Nach all den Opern-Leviathans und Opern-Wallfischen, welche uns arme Jonasse in ihren Riesenschlund begraben, um uns, zwar nicht erst nach drei Tagen, aber doch erst nach drei oder vier Stunden und vom Kunstgenuß todtmüde zu entlassen, thut es völlig wohl,

ein so munteres, glitzerndes Goldfischchen wie diese Duodez-Oper vor uns herumgaukeln zu sehen. Bekanntlich ärgerte sich Carl Maria entsetzlich über den Erfolg seines „Freischützen", das heißt: nicht über den anfänglichen — der war ihm schon recht — wohl aber, als er mit seiner „Euryanthe", der Mutter unserer ganzen „Zukunftsmusik", hervortrat und die Leute über den „Freischütz" des Lobes und der Bewunderung kein Ende finden konnten, als er in seinem „Oberon" ein Werk geschaffen, in welchem der farbenprächtige, phantastische Zauber des Orients und die duftige Mährchenwelt des Elfenreiches sich zu einem in seiner Art einzigen Ganzen verbinden, und Leute, die ihm Tags nach der ersten Aufführung vorgestellt wurden, sich glücklich priesen, den Componisten des „Freischützen" kennen gelernt zu haben. Lebte Weber noch, so könnte er jetzt eine vermehrte und verbesserte Neu-Auflage seines Aergers veranstalten. Denn auch dem älteren Bruder „Abu Hassan" stellte sich dieser fatale „Freischütz" quer und breit in den Weg. Die Wiener Kritik erachtete endlich auch durchschnittlich den Abu Hassan deswegen nur mit einer gewissen Zurückhaltung gelten lassen zu dürfen, weil er — zusammen mit Schuberts „häuslichem Krieg" gegeben wurde. Aber auch durch die Nachbarschaft des „häuslichen Krieges" verliert Weber durchaus nichts. Ich erkläre im vorhinein und feierlich, damit nicht Schubert- und andere Bündler über mich herfallen, daß ich jene kleine Oper Schuberts für ganz herrliche, ganz unschätzbare Musik halte, — würde man mich fragen, ob ich sie für ganz herrliche, ganz unschätzbare Oper halte, so würde ich mit der Antwort

mindestens zögern. Sie ist, wenn wir ehrlich sein wollen, mit einer seltenen Unkenntniß desselben geschrieben, was dramatische Musik ist oder sein soll. Das Final-Andante „Ich bin beschämt" u. s. w. erinnert aufs bedenklichste an jenes Opernfinal der „Fliegenden Blätter": „Ich sterbe den Tod des Verräthers, du stirbst den Tod des Verräthers, er stirbt den Tod des Verräthers, wir sterben" u. s. w. Und geradehin komisch wirkt es, wenn, nachdem die Geschichte aus, rein und völlig aus ist, die edlen Ritter und edlen Damen anfangen, sich auf ihre Faust mit Schubert'scher Musik zu amüsiren, während das Publikum geduldig dasitzt und auf das Fallen des Vorhanges wartet. Ich erkläre nochmals, daß mir nicht einfällt, aus des herrlichen Liedersängers Lorbeerkranz auch nur ein Blatt ausrupfen zu wollen, und der wahrhaft überwältigenden Klangwirkung der Chöre Schuberts gegenüber mag alle Krittelei verstummen, — wird aber die Frage nach dramatischem Gehalte eigens aufgeworfen, so müssen wir auch den Muth haben, sie ehrlich und offen zu beantworten, und wahrlich, Webers Operette gegen jene Schuberts herabsetzen zu wollen, ist eine Taktik, mit welcher selbst Schubert kein Gefallen geschieht. Den sie erst macht uns aufmerksam, ja sie deutet wie mit Fingern darauf hin, wie der Lyriker Schubert auch hier Lyriker geblieben, während der Weber'schen Scherzoperette dramatisches Leben und Feuer aus allen Fingerspitzen sprüht und zuckt. Die national-deutsche komische Oper, das „komische Singspiel", der zunächst an Mozart gränzenden Zeit, wie wir es bei Wenzel Müller, bei Dittersdorf, bei Schenk finden, hatte vollends einen

viel derber komischen, aber auch kerngesunden Zug gehabt. Was für ein prächtiger Mann ist Herr Lux, der Dorfbarbier Schenks, und dessen vortrefflicher Badergeselle Adam! Das alles ist längst vergessen! Der Erbe dieser musikalischen Kleinmeister wurde nicht Weber und nicht Schubert, sondern Lortzing. Der unsterbliche deutsche Philister, dieser brave Geselle, der seine erste musikalische Verklärung weiland in Dittersdorf's „Hieronymus Knicker" und „Doctor und Apotheker" gefunden, erschien bei Lortzing in neuer, mehr modernisirter Auflage, bald als Bürgermeister von Saardam („Czar und Zimmermann"), bald als Bürgermeister von Nürnberg („Hans Sachs"), bald als Schulmeister Baculus (im „Wildschütz"), als „Hans Stadinger, berühmter Waffenschmied und Thierarzt in Worms" — sogar als Onkel Kühleborn in der romantisch sein sollenden „Undine", ein Gebiet, auf welches sich Lortzing allerdings nicht hätte wagen sollen. Sein Territorium ist ein gewisser behaglicher „Leipziger'scher" Gosen-Humor, dem wir uns unsererseits mit eben so großer Behaglichkeit hingeben, besonders da uns das Auge des Componisten immerfort schalkhaft und ironisch anblickt, als wolle er uns merken lassen, er sei eigentlich ein sehr guter, wohlgeschulter Musiker, wisse sein Orchester reich und farbig zu verwenden, sei endlich auch edlerer und höherer Züge mächtig und durchaus kein Bänkelsänger, wie (nach Riehls Classifikation) jener Wenzel Müller gewesen, der sich unter den Philistern herumtrieb, weil er gar nicht im Stande war, sich höher zu erheben. Lortzing behandelt seine Caricaturen und Halbcaricaturen durchaus mit souverainem Behagen,

er hat an den komischen Seiten dieses van Bett, Hans Stadinger u. s. w. selbst seine herzliche Freude. Sehr spricht für ihn, daß er anmuthige Mädchencharaktere mit Liebe und Glück zeichnet; ist seine Marie im „Czar" wie ein schnippischeres Freischütz-Aennchen, welches sich seine weltgewandte Art und nicht ganz unreflectirte Naivetät in „Klein-Paris, das seine Liebe bildet" geholt, so ist die andere Lortzing'sche Marie im „Waffenschmied" eine Art vom idealen Standpunkt degradirter Agathe: etwas schwärmerisch, etwas verliebt, dazu aber mit einem guten Theil jenes Lortzing'schen Neckgeistes ausgestattet, der den Familienzug aller seiner Heldinnen bildet. Der „Gosen-Humor" mit biblischen Anspielungen in den Liedertexten, Couplets u. s. w. tritt zumeist in Lortzings zweiten Tenoren hervor, wie der Knappe Georg im „Waffenschmied" u. s. w. Dabei weiß Lortzing seine Figuren, auch in den Ensembles, sehr gut und wirksam zu gruppiren; manches seiner Trios, Quartette, Quintette verdient auch als musikalische Arbeit Anerkennung. Daß er auch seine Texte selbst wählte und bearbeitete, ist bekannt: er hatte auch darin eine glückliche Hand. Meist entlehnt er fremdes Gut, für den „Wildschütz" Kotzebue's „Rehbock", für „Hans Sachs" Deinhardsteins gleichnamiges Lustspiel und für den „Waffenschmied" hat Ziegler mit einem verschollenen Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person" die Fonds hergeben müssen. Aber Lortzing specificirt (wie ein Jurist sagen würde) seinen entlehnten Stoff so, daß er alle Eigenthumsansprüche darauf machen kann. Die drollige Figur des Ritters Adelhof aus Schwaben zeigt, was er in dieser Beziehung vermochte.

Die feine komische Conversationsoper ist oder war Eigenthum der Franzosen. Was haben nicht Mehul, Boieldieu, Auber auf diesem Gebiete geleistet! Wie reizend ist Mehuls une folie mit der, gleich einem „Leitmotiv" durchgehenden Romanze, wo ein die in Hausarrest gehaltene schöne Mündel des geizigen Vormundes und Malers Cerberti um Rettung fleht. Wie reizend ist die Szene, wo der heimliche Liebhaber und endlich Retter der Schönen von Herrn Cerberti als Modell für ein Bild „Ritter vor seiner Dame knieend" geworben wird, wobei die Mündel als Ritterdame erscheint, und wie nun beide ein Duett höheren romantischen Styls als Ritter und Dame singen, in welches sie geschickt ihre Privatliebe einzuschmuggeln wissen! Unter Aubers komischen Opern mag wohl der „Macon" die Beste sein. In das mit vollem Behagen geschilderte kleine (oder wenn man sagen will große) Glück des ehrenwerthen, kleinstädtischen, zugleich philiströsen und klugen Bürger- und Handwerkerthums greift fremdartig-märchenhaft, lockend und drohend der Orient herein, und die frische Lustigkeit des Ganzen mildert den sehr schwarzen Schatten des schrecklichen Geschicks, womit die Eifersucht des vornehmen Türken den Grafen Leon und die schöne Griechin Irma bedroht, zu einem angenehm schauerlichen Helldunkel. Es ist sehr fein und richtig empfunden, daß der Pascha selbst in Person gar nicht auftritt, sondern nur seine beiden Sendlinge Usbek und Rica. So oft sich diese schwarzen Raben zeigen, nimmt die Musik sofort einen seltsam unheimlichen Ton an, der sich gleichwohl der übrigen prikelnd lebendigen Musik vortrefflich einfügt. Das Hammerduett der beiden

Handwerker, das Zankduett Henriettens mit Frau Bertrand sind in ihrer Art klassische Stücke von unübertrefflichem Humor und ganz eigenem Reiz. Unbeschreiblich reizend ist auch die Allegretto-Arie Henriettens zu Anfang des dritten Aktes, worin sie mit der ganzen tragikomischen Desperation eines Kindes das unerklärliche Ausbleiben ihres jungen Ehegatten bejammert — so verschieden der Ton ist, man fühlt sich an Barbarinas gleiche Trostlosigkeit ausdrückenden Gesange „l'ho perduta" im Figaro gemahnt. Unbeschreiblich reizend ist das kleine schalkhaft-zärtliche Duettino der jungen Braut- und Eheleute im ersten Akt, in welches der Chor, ihnen höchst ungelegen, so unvermuthet quer hineinfährt. Wie ansprechend ist Fra Diavolo mit der köstlichen Figur des reisenden Engländers! Boieldieus Jean de Paris und Dame blanche geben die französische komische Oper gleichsam im höheren Chor. Selbst Cherubini gehört hieher, obwol er auch als Musiker kein Franzose ist, und seine Opern, selbst wo sie an die komische Oper anklingen, wie les deux journées (der Wasserträger) einen gewissen vornehmeren Zug haben und der Ernst des Lebens in die Heiterkeit noch ganz anders hineinspielen lassen, als Aubers Usbek und Rica. Aus Cherubini's deux journées wäre dann nur ein Schritt zu Beethovens „Fidelio", dessen Buch, wie bekannt, auch einem französischen Original nachgebildet worden. Bescheidener als bescheiden beginnt Beethoven seine Oper in der gemüthlich-engen Sphäre der Familie des wackern Rocco, er beginnt mit einer komischen Oper und endet, wo er immer zu enden pflegt, auf Höhen, wohin ihm bisher kaum ein zweiter

nachgekommen. Die Aehnlichkeit der Cherubini'schen und der Beethoven'schen Oper ist unverkennbar. Nicht weil es sich um einen hochnothpeinlichen Halsprozeß gegen den ersten Tenor und um die Rettung des von „mächtigen Feinden" verfolgten Edlen handelt, nicht weil eine einzelne Person des Dramas, hier Leonore, dort Micheli, die Maschinerie des Rettungswerkes in die Hand nimmt, nicht weil die „seconda Donna" hier und dort Marcelline heißt, nicht weil hier und dort Soldaten und deren Offiziere unter recht hart-unerbittlich klingenden und dabei doch musikalisch nur skizzirten Märschen als das bedrohliche Prinzip einziehen, nicht weil in den Dialog die Musik stellenweise melodramatisch eingreift, nicht weil die einfache Rettungsgeschichte in beiden Opern durch eine grandios imposante Ouverture (die vierte „Fidelio"-Ouverture und die „Wasserträger"-Ouverture obendrein beide in E-dur) eingeleitet wird, sondern wegen einer inneren musikalischen Wahlverwandtschaft beider Werke. Cherubini's Oper — es ist von beiden die um einige Jahre ältere — erscheint wie ein Vorläufer der Beethoven'schen, neben der sie allerdings dasteht wie ein bescheidenes, kleines, aber höchst meisterliches Aquarellbild neben einem großen, glänzenden Oelgemälde. Es ist landläufig geworden, Cherubini in Musikgeschichten, Lexikonartikeln, Gelegenheitskritiken u. s. w. als einen „zum Franzosen gewordenen Italiener" zu bezeichnen und zusammen mit Spontini in dasselbe Zimmer einzuquartieren. Aber der musikalisch-künstlerische Charakter Cherubini's und Spontini's liegt eine sehr beträchtliche Zahl von Meilen weit aus einander und man könnte Cherubini fast eben so gut einen

musikalischen Cochinchinesen nennen, wie einen „französischen Componisten". Seine Musik trägt vielmehr gleich der Musik Bachs, Händels, Mozarts, Haydns und Beethovens, einen großen, hoch über kleinlicher Local- oder Landesmanier stehenden, kosmopolitischen Zug, kraft dessen jede Nation glauben darf, darin ihr künstlerisches Eigenthum wiederzufinden, und kraft dessen ein spanischer Dichter in Madrid in begeisterten Versen Joseph Haydn apostrophirt und der Russe Glinka in St. Petersburg sich bei Beethovens neunter Symphonie unter strömenden Thränen vor Respect auf den platten Boden niedersetzt. Der Florentiner Luigi Cherubini, musikalisch eine edle, tief ernste, großartige Natur, sah und erkannte recht gut, daß der italienische Opernstyl unter den Epigonen Cimarosa's der flachen Unbedeutendheit, der geistigen Oede und langweiligen Manier entgegeneile; daß schon (seit 1804) ein junges Genie in Bologna studiere, berufen das Ausgelebte mit dem frischesten, sprudelndsten Geist neu zu beleben — ich meine Rossini — konnte Cherubini damals nicht ahnen. Cherubini flüchtete zur großen und größten Epoche seiner vaterländischen Musik zurück, er schrieb bewundernswerthe Kirchenstücke im Capellastyl, in denen die großen Meister des 16. Jahrhunderts wieder aufgelebt zu sein scheinen, keine archaistischen Nachahmungen, sondern Alles in frischer Kraft und geistiger Ursprünglichkeit. Zugleich aber zog ihn, und vielleicht noch stärker, eine geistige Wahlverwandtschaft (diese von Goethe auch für die sittliche Welt in Anspruch genommene Naturmacht) zu den deutschen Meistern. Joseph Haydn liebte er, wie bekannt, über Alles, aber fast

scheint es, als habe Mozart diese Vorliebe Cherubini's mit Haydn theilen dürfen. So klingt aus manchen Stellen des herrlichen, geistsprühenden Terzettes im „Wasserträger", aus dem folgenden leidenschaftlich belebten Duo Constanzens mit Armand, aus dem auch in der Klangwirkung höchst prachtvollen Finalensemble in ganzen langen Stellen die echte, mit nichts Anderem zu vergleichende Mozart'sche Diction und wiederum gar nicht wie manieristische Nachahmung, sondern wieder wie aus erster Quelle. Weder von der Vaudeville- und Chansonetten-Manier der französischen opéra comique hat Cherubini etwas, noch von den solenn-declamatorischen Kothurnschritt, den die französische tragische Musik seit Lully und Rameau wandelte, dem sich auch Gluck in Paris nicht entziehen durfte und den dann Spontini gleichsam die wohlbekannten, stark theatralischen „königlichen Stellungen" Talma's annehmen lehrte. Zumeist an Französisches klingt im „Wasserträger" noch die Idylle des dritten Aktes in Gonesse an, die allerdings nach den unabweisbaren conventionellen Vorstellungen der damaligen Pariser guten Gesellschaft von ländlicher Sitteneinfalt und ländlicher Unschuld gemodelt ist. Die Strophenlieder und Romanzen sind in der Form vom Dichter aus echt französisch, nicht so vom Componisten. Der Schlußgesang, mit dem die Oper ~~endet~~, mag endlich an die Form des Vaudeville's wenigstens anklingen; aber auch Mozart schließt die „Entführung aus dem Serail" mit derselben und zwar noch weit ausgesprochener hervortretenden Form. Als kleines musikhistorisches Curiosum wollen wir nicht unbemerkt lassen, daß der „Wasser-

träger" die erste Oper mit einem durch das Ganze hindurchgehenden „Rettungsliede" ist, wie später Aubers „Maçon". Wir wollen endlich nicht übersehen, daß zu dem Erfolge des „Wasserträgers" nebst der vortrefflichen Musik auch Bouilly's anziehendes Textbuch das Seinige beigetragen hat. Meint doch Goethe, nichts sei auf der Bühne wirksamer als „Schelmenstreiche zu guten und löblichen Zwecken", und er steht nicht an, den „Wasserträger" für das vielleicht „glücklichste Sujet" zu erklären, „das man je auf die Bühne gebracht". Wir möchten uns bei allem schuldigen Respect vor dem großen Dichter besinnen, diesen Ausspruch so ganz unbedingt zu unterschreiben. Die glückliche Lösung des Knotens im letzten Akte, gerade im Moment, wo Alles verloren scheint, ist wenigstens so eilig und willkürlich wie z. B. die eben so unmotivirte Großmuth des Pascha Selim in der Entführung. Was stand denn entgegen, daß Micheli nicht erst im letzten Akt, sondern schon früher, z. B. während der langen Ouverture, zum König eile und beim Aufziehen des Vorhanges sich gegen die Zuschauer mit der Anrede wende: „Hochgeneigtes Publikum! Mit wahrem Vergnügen darf ich Ihnen mittheilen, daß der Prozeß gegen den edlen, unschuldig verfolgten Grafen Armand durch ein Machtwort des Königs niedergeschlagen und alle Gefahr vorüber ist". Micheli verneigt sich, der Vorhang fällt, das Publikum geht. Wenn uns Bouilly statt der physiognomielosen Feinde Armands, die wir mit keinem Auge zu sehen bekommen, statt des ungenannt bleibenden Königs und Ministers den historischen Hintergrund bestimmter ausgemalt hätte, so hätte die Sache an Wirkung nichts

verloren. Armands machinirende Feinde bleiben für uns so gut ungenannte Größen, wie die machinirenden Feinde Florestans im Fidelio — auch hier ist wieder eine Analogie zwischen beiden Werken. Man muß schon recht sehr in der Geschichte bewandert sein, um aus diesen schüchternen Andeutungen über „proscribirte Parlamentsmitglieder" zu errathen, daß wir uns in der Zeit Ludwig XIII. und des Cardinals Mazarin befinden. Oder war es, wenn Bouilly beide ungenannt ließ, eine ähnliche Rücksichtnahme, wie wenn z. B. Manzoni den Bernardin Visconti in seinem berühmten Roman nur als l'innominato einzuführen wagt? Wir wollen aber nicht kritteln. — Micheli's Biederkeit, Herzlichkeit und schlaue List, Constanzens opfermuthiger Sinn, Antonio's heiteres „Naturburschenthum", Marcellinens mädchenhafte Naivetät und die ganze, bald ängstlich spannende, bald rührende, bald erheiternde Handlung werden gefallen, so lange noch menschlich empfindende Zuseher für Bouilly's und Cherubini's Werk zu finden sein werden.

Meyerbeers große Glanzopern blieben nicht ohne Einfluß auf die französische komische Oper. Adams „Postillon", seine Oper „zum treuen Schäfer", sein „Brauer von Preston" verhalten sich zur leichten Anmuth der Oper Aubers, wie etwa schwerer Goldschmuck zu feiner Filigranarbeit, oder wie feiner französischer Liqueur — etwa der beliebte Liquor monachorum Benedictinorum zum Champagner. Meyerbeer erdrückte vollends seine eigentlich nichts weniger als komische „Dinorah", indem er sie mit musikalischem Gold- und Edelsteinschmuck förmlich überlud. Auber hat in seinem

„schwarzen Domino" noch ein äußerst anmuthiges Werk geliefert, doch nicht mehr so unbefangen, wie seine früheren Schöpfungen, schon mit etwas selbstbewußter Koketterie. Den noch spätern Opern merkt man an, daß der Herr endlich alt geworden. Er hätte sich durch Cherubinis Greisenoper „Ali Baba" warnen lassen können, aber „Niemand hört es gern, daß man ihn Greis nennt", meinen die Greise im zweiten Theil des Faust, und, fügen wir hinzu, Niemand merkt gerne, daß er's geworden.

Während des alten Auber Sonne zu Rüste ging, ohne daß er aufhörte zu schaffen, erstand in Paris ein Deutscher, d. h. in Deutschland zufällig geborener Componist, Stammesgenosse Meyerbeers, ein umgekehrter goethe'scher Antonio Montecatino, bei dessen Wiege sich die Grazien mit Gaben eingestellt hatten, dafür aber so ziemlich alle andern Götter ausgeblieben waren — ein Tonsetzer, der es vielleicht anfangs selbst nicht ahnte, er sei berufen, eine musikalische Weltmacht zu werden: Jacques Offenbach.

Als sein Orphée aux enfers über den Rhein herüberkam, konnte man über den auf den Kopf gestellten Olymp ohne Bedenklichkeiten herzlich lachen. Wen hätte es nicht ergötzt, wenn Orpheus, der eigentlich allen Göttern dankt, seine Euridice los zu sein, von der allegorisch verkörperten „öffentlichen Meinung" gezwungen wird, sie wieder aus der Unterwelt heraufzuholen? (schwerlich ahnte Offenbach, daß in Monteverdes Orfeo der Held in ähnlicher Weise von der „Hoffnung" — la speme — in den Orcus begleitet wird!) Die „Hochzeit bei Laternenschein" aber zeigte

Offenbach auf den Wegen Aubers. Er sollte sie bald genug verlassen. Der bodenlosen Corruption des zweiten Kaiserreiches war nur mit Geist und Witz nicht gedient, sie verlangte moralisches Wildpretfümet — je stärker, desto besser! Offenbachs komische Muse (oder wie man das capricöse Wesen, welches ihn begeistert, nennen soll) fing an, immer entschiedener ein Fanuslächeln zu zeigen, und die „schöne Helena" schlug endlich die Tonart an, welche seitdem für Offenbach und das ihm nachcomponirende servum pecus imitatorum die herrschende geblieben.

Die Offenbach'sche Operette — wie man das ganze Genre nennen muß, auch wo nicht er selbst der Compositeur ist — diese sogenannte „Operette" fing an alle Theater auch in Deutschland zu beherrschen, dem Publico die Lust, ja die Fähigkeit zu rauben, Dinge zu goutiren, die nicht mit spanischem Pfeffer gewürzt sind, alles andere zu verdrängen und auf allen Opernbühnen, wenigstens für das komische Fach das Monopol zu behaupten. Es giebt eine gewisse Pflanze, welche, wo sie sich einmal eingenistet hat, unrettbar und unausrottbar alle reinen Wasserspiegel, in denen sich früher der Himmel und die Sterne gespiegelt, mit ihrem grünen Moder überzieht — man nennt sie: die Wasserpest.

Offenbach hat aller Orten sein Publikum, das nur ihn kennt, und nur ihn kennen mag. Alfred Meißner hat einmal*) schwer ins Gewicht fallende Worte geschrieben: „Die neuen Industrieverhältnisse haben eine neue Gesellschaft mit rein materiellen Interessen er-

*) Feuilleton in Nr. 94 der „Deutschen Zeitung" 1872.

schaffen, eine Gesellschaft, die nichts erwärmt, als was rechten Profit abwirft. Unmassen ordinärer Menschen sind in unseren Tagen reich geworden, und verflachen die besseren Kreise, in die sie durch ihr Geld eingeführt werden. Solche Leute geben den Ton an und füllen die Theater, wo nur der gemeinste Sinnenkitzel, die geistlose Farce und der ordinäre Spaß ihre Anziehung üben. So erklärt sich Jacques Offenbach, der jetzt längst nicht mehr als der Einzige in seinem Fache dasteht, und manches Verwandte".

Die eigentliche Offenbachstadt diesseits des Rheines ist Wien. In mancher Woche des Jahres 1872 konnte man, wenn man an die Straßenecke trat, um die Theateraffichen zu lesen, finden, daß in der großen Oper etwa „Mignon" von Thomas, im Burgtheater irgend ein Drama von Sardou, in den Theatern an der Wien, in der Leopoldstadt und im sogenannten Strampfer-Theater drei verschiedene Operetten von Offenbach angekündigt waren. Vivat die deutsche Kunst!

Die in ihrer Art einzige Volksbühne, für welche einst Raimund seine dramatischen Zaubermärchen schrieb, wo der gemüthliche Scherz und der herrliche, unverwüstliche Humor des alten, lustigen, treuherzigen Wien seine Triumphe feierte, das alte Theater in der Leopoldstadt, hat sich vorlängst aus dem alten bescheidenen Hause weiland Marinellis in einen prahlerischen Luxusbau und zum „Karltheater" metamorphosirt und ist eine verschollene Tradition — wiewohl im Parapluimacher Staberl und im Rathsdiener Klapperl vielleicht mehr gesunden Spasses steckte, als in allen modernen Fratzen zusammengenommen. Der eigentliche Kunst-

tempel der Muse Offenbachs in der schönen Kaiserstadt ist das Theater, für welches Mozart einst die Zauberflöte componirte, das Theater an der Wien.

Leute, welche das Terrain kennen, versichern, daß der ehrenwerthe Bürgerstand Wiens (und Wien hat, dem Himmel sei Dank, einen solchen) sich am Ende von den ewigen Offenbachgeschichten zurückgezogen habe. Und wirklich mußte man, wenn man im überfüllten Hause umhersah, an jene Anklage Meißners denken. Der große „Börsenkrach", wie man in Wien die finanzielle Katastrophe im Mai 1873 nannte, scheint auch dafür ein Wendepunkt geworden zu sein. Wie sie da saßen, ehe sie der Sturm auseinanderblies, in langen Reihen, die börsebekannten Jobber, die Millionentrödler, die aus dem Sumpf und Moor unserer socialen Verhältnisse über Nacht aufgeschossenen Pilze, die Gründer und Schwindler, die Escrocs des Geldmarktes, — während ihre Weiber in Sammt und Seide, mit Schmuck lächerlich beladen, kostbare Riesenbouquets neben sich, aus den Logen heraus ihre hochmüthigen Nasenlöcher machten! Wien hat nicht ein einziges Publikum, es hat „Publikums" im Plural, vom besten und intelligentesten bis herab zum schlimmsten und depravirtesten Wohin das specifische Offenbach-Publikum gehört, überlassen wir der Entscheidung des Lesers.

Offenbach brachte im Jahre 1872 nicht weniger als drei Novitäten nach Wien: „Fantasio", „la boule de neige" und „le corsaire noir".

Fantasio ist unter diesen Werken das bedeutendste, wenn man hier von Bedeutung sprechen darf — jedenfalls das erfreulichste und musikalisch relativ werth-

vollste. Offenbach selbst leitete die erste Vorstellung — sichtlich in bester Laune, zu welcher er auch alle Ursache hatte.

Ein Tonsetzer, welchem das Vergnügen zu Theil wird, an den Straßenecken einer großen Residenz und berühmten Musikstadt täglich auf den Affichen jener drei verschiedenen Theater die Titel seiner neuesten operistischen Werke in kolossalen Lettern zu lesen, der dann Abends eines der angekündigten Werke in einem der drei Schauspielhäuser in vorzüglicher Aufführung anhören, ja, der die Aufführung selbst leiten kann, und den dann die ausverkauften Häuser mit enthusiastischem Beifall überschütten — ein solcher Tonsetzer hat mindestens keine Ursache, in das alte Klagelied der verkannten Genies über „Zurücksetzung" und „Nichtbeachtetsein" mit einzustimmen. Zu der in neuerer Zeit oft genug betonten auffallenden Verwandtschaft der beiden mitteleuropäischen Großstädte Wien und Paris könnte man auch noch hervorheben, daß gerade auch diese zwei Städte es sind, wo Offenbach seine Triumphe in Person sucht und findet. Aber Paris beginnt zur Zeit mit seinem musikalischen Adoptivsohn etwas zu schmollen; bekanntlich war der Erfolg des „Roi Carotte" trotz einer blendenden Ausstattung ein nur sehr zweifelhafter und ein Pariser Correspondent der „Augsburger allgemeinen Zeitung" ließ gar den harten Ausspruch hören: „Die ägyptische Plage des letzten Jahrzehnts war Sardou's und Offenbach's Muse, war jene sinnliche Verderbniß des Geschmackes durch die classisch werdende Gemeinheit des Theaters".

Wenn Offenbach gleichsam als die musikalische Ver-

körperung der Pariser Lebensluft während des zweiten Empire gelten konnte, so wäre es begreiflich, daß sich nach dem Sturze des Empire auch sein Gestirn zu neigen beginnt. Sein eigentliches Wesen im Guten und Schlimmen ist aber nicht so gar leicht zu zeichnen, als es scheinen könnte, verwirft man ihn kurz und gut, und will ihm gar nichts zugestehen, so ist damit eben nichts gewonnen. Offenbach ist in seiner Musik oft wahrhaft glänzend, oft pikant und sprudelnd, oft liebenswürdig, dazu von echt französisch anmuthiger Tournure, aber er ist hinwiederum auch oft genug flüchtig, leer, leicht und leichtfertig bis zum Frivolen und Liederlichen. Wir sind bei ihm nie sicher davor, wenn er jetzt als feines Talent uns mit irgend einer wirklich reizenden Melodie erfreut, irgend eine burleske Situation mit unwiderstehlich komischer Kraft ausmalt, irgend einen keck-originellen Einfall aufblitzen läßt, der uns überrascht und blendet, ihn nicht in der nächsten Minute in das leerste Geklingel oder in ein bedenklich raffinirtes und überreiztes Wesen hineingerathen zu sehen, — wir sind nie sicher, nach wirklich schönen Momenten plötzlich durch irgend eine ordinäre Galopaden-Melodie geärgert zu werden, oder durch ein Stück Musik, das keine ist, oder durch Sätze, welche in äußerer, strepitoser Lebhaftigkeit ihre innere Nichtigkeit und Hohlheit nur schlecht verbergen. Offenbach spekulirt, und zwar mit Glück, auf Eigenheiten unserer Zeit, aber nicht eben auf die besten und löblichsten Eigenheiten. Auch jener Luxus und die Verschwendung der Mittel, welche nicht gerade beruhigende Symptome einer Kunstzeit heißen können, sind für ihn charakteristisch. Wenn — um ein bestimmtes Beispiel

zu geben — Mozart (den wir übrigens mit Offenbach nicht in Parallele setzen wollen!) in seinem „Figaro" es sich an dem einen Cherubin genügen läßt und diese Gestalt mit einem unaussprechlichen Zauber von Poesie umkleidet, so läßt, Hand in Hand mit seinem Textdichter, Offenbach ganze Chöre von Cherubins aufziehen, ganze Pagenchöre, wo sich der weibliche Chor in Tricot und Sammtjäckchen stecken muß, wie in der „Prinzessin von Trebizonde" oder im „Fantasio", und in letzterer Oper ist die Haupt- und Titelrolle erst wieder eine potenzirte Pagenrolle. Auch in der Orchestrirung verschmäht Offenbach ganz und gar nicht die raffinirtesten Zusammenklänge, das Ueberreizte und Gesuchte des modernsten französischen Orchesters, die Prickelpassagen, die coquetten Agacerien (wir haben kein entsprechendes deutsches Wort). Man höre nur z. B. das Instrumentalvorspiel des „Fantasio". Die musikalische Textur ist so locker wie möglich, die Bedeutung der einzelnen Motive gleich Null, — aber dafür pikante kleine Geigereien, pikante kleine Causerien der Bläser in Hülle und Fülle, neben absichtlich bis zur Monotonie einfachen Stellen plötzlich ein wahres Ameisengewimmel von Tönen, neben versäuselnden Pianissimos, die uns schon durch den zufälligen Husten eines Nachbars unhörbar werden, ohrenerschütternde Explosionen.

Indessen begegnen wir im weiteren Laufe des „Fantasio" oft ganz reizenden Farbenmischungen, das Waldhorn, die Clarinette singen in den süßesten Tönen, die Geigen umspielen sie in anmuthiger Beweglichkeit und selbst die gemeine Trommel wird einmal (in einer Arie des Prinzen von Mantua) mit Glück zu einem

drastisch-komischen Effect verwendet, ihr Crescendowirbel leitet vortrefflich die fürchterlichen Rinforzatos ein, womit der edle Prinz im Verlaufe seiner Arie das Ohr der zuhörenden Prinzessin immer wieder erschreckt. Dieses und andere ihm analoge Stücke zeigen, wo Offenbachs origineller Zug und Werth liegt — in burlesker musikalischer Komik, in der musikalischen Caricatur, einer Caricatur, die oft genug kaum etwas Besseres ist als eine tolle Uebertreibung, eine abschreckende Fratze, oder als irgend eine Posse (z. B. irgend ein curioser Fagott-Accent u. dgl.) anderwärts aber (vorab im „Fantasio") auch in einer musikalischen Caricatur, die Geist, Witz und sogar trotzdem, daß sie Caricatur ist, Anmuth zeigt. In dieser Art komischer Production sind die Franzosen Meister (man erinnere sich z. B. an die Zeichnungen Grandville's, an die bekannten Büsten von Dantan u. a. m.) und Offenbach hat es ihnen für die Musik abgelernt. Dieses entschiedene und wahrlich nicht eben gering zu schätzende Talent, wie es Offenbach von Hause aus mitbekommen und an der richtigsten Stelle, nämlich in Paris, ausgebildet, ließ ihn auch in der Wahl seiner Texte den Pfad mit richtiger Einsicht betreten, auf dem sich dieses sein Talent auf das glänzendste bethätigen kann.

Im Vergleiche zu den tollen Figuren, die sich im „Blaubart", in der „Herzogin von Gerolstein", in der „Prinzessin von Trebizonde" u. s. w. herumtreiben, ist Rossini's „Doctor Bartolo" ordentlich ein zweiter Cato. Wir mögen in der tollustigen Fratzenwelt, in diesem ausgelassenen Carneval des Geistes zwischendurch noch so bedenklich den Kopf schütteln, wir können nicht

umhin, uns heiter angeregt zu fühlen, und die Anklage, die wir erheben wollen, erstickt in dem unauslöschlichen Gelächter, in welches wir wider Willen ausbrechen. Diese komischen Singspiele haben als Kunstwerke und in der Geschichte der Tonkunst denn am Ende doch auch ihre Bedeutung, womit nicht etwa gesagt sein soll, es sei klassische Musik bleibenden Werthes. Offenbach ist ein Original und wenn nicht eben löblich und mustergiltig, so doch eine in ihrer Art merkwürdige Erscheinung. Vor seinen Nachahmern aber, die schon da und dort aufzutauchen beginnen, bewahre uns der Himmel. Sie haben sich nicht sowohl die Art als die Unarten ihres Vorbildes eigen gemacht. Wir haben aber nicht Lust, die edle Kunst der Musik in grenzenlose Trivialität, in völlige Verflachung und wüste Liederlichkeit sich verlaufen zu sehen.

Offenbach hat sich bei der eigenthümlichen Richtung seines Talentes auf dem Gebiete der Parodie mit Vorliebe und, wenn wir seine Erfolge beim Publikum registriren, mit Glück bewegt — natürlich immer im Einverständnisse mit seinen Textdichtern schaffend. Die antike Götterwelt (Orpheus), die Heroenwelt Homers (Helena), die arkadische Schäferwelt (Daphnis und Chloe), die mittelalterliche Romantik (Genofeva von Brabant), das Volksmährchen (Blaubart), sogar die specifisch venezianische Romantik (Seufzerbrücke), alle mußten sich's gefallen lassen, vor den Caricaturspiegel geführt, uns als komisch verzerrte Fratzen entgegenzugrinsen. Die Sache ist nicht so unbedenklich und unschuldig, wie sie aussieht. Alle Stoffe, welche die Künstler bisher verwertheten, wo sie ihre Ideale suchten,

sollen hier ad absurdum geführt werden; es ist uns, als lächle uns Mephisto in der eleganten Maske eines „modernen Menschen" höhnisch an und frage uns: ob denn der ganze Plunder von Antike und Romantik etwas werth sei. Dante's „Divina commedia" hat Offenbach einstweilen noch nicht parodirt, wer weiß aber, was noch geschieht. Was bleibt denn dann übrig, wenn in solcher Art tabula rasa gemacht wird? In letzter Instanz: der jubilirende Cancan, der zu dem Himmel, zu dem Andere die Arme verehrend erheben, die Beine jauchzend emporwirft, — oder es bleibt als letztes „Positives" „La vie parisienne" übrig, welche ja Offenbach auch componirt hat.

Durch jenes zerstörende, Alles, was früheren Zeiten werth war, spöttisch negirende Wesen sind diese Possen ein echtes Zeichen unserer Zeit und so werden am Ende die Possen zu bitterem Ernst. Soll die Parodie nicht geradehin das parodirte Vorbild vernichten, so muß sie bei allem scheinbaren Uebermuth entweder einen wirklich doch sittlichen Kern bergen, wie bei Aristophanes, oder sie muß so grundgutmüthig sein, wie die ehemaligen Wiener Parodien des Leopoldstädter Theaters ancien régime, um 1805 bis etwa 1825. Wir können über den gefräßigen Herakles in den „Vögeln" lachen und dann doch mit Staunen vor dem farnesischen Marmorbilde stehen, wir konnten uns in der parodirten „Dido" ergötzen, wenn sich Aeneas nebst Gefolge mit den Worten introducirte: „Die Abbrandler von Troja gehen herum und bitten um ein Viaticum" und wir konnten dann doch Virgil in ernster Stimmung lesen; ob wir aber nach der „schönen Helena" die homerischen Helden

ohne Lachen ansehen können, ist eine Frage. Wird vollends der „sittliche Kern" zu dessen Gegentheil, wie eben in der Helena, dann hört der Scherz auf, und wir haben trotz „ausverkaufter Häuser" und „Beifallsjubels" nur noch ein kurz verwerfendes Wort zu sprechen!

„Fantasio" scheint einen Wendepunkt zu bezeichnen. Ueber das Textbuch ist allerdings nicht viel Gutes zu sagen, sobald wir einen einigermaßen strengeren Maßstab daran legen. Ein Student, der sich in die Prinzessin-Tochter des Landesfürsten verliebt, sich als Hofnarr introducirt, in dieser keineswegs empfehlenden Maske die Liebe der Dame gewinnt, den Bräutigam dadurch aus dem Felde schlägt, daß er ihm (oder vielmehr seinem ihn repräsentirenden Adjutanten, während der Herr den Adjutanten spielt — siehe: „Aschenbrödel") in voller Versammlung des Hofes die Perrücke vom Kahlkopfe escamotirt, der dann den Krieg, welcher wegen der Perrückengeschichte ausbrechen soll (!), durch gewandte Vermittlung verhütet, sofort vom Papa-Herzog zum Fürsten ernannt und mit der Hand der Prinzessin belohnt wird, — eine solche Erfindung geht doch ins Unerlaubte! Dazu hat die Anlage des Ganzen schleppende Szenen, der Dialog viel leeres Füll- und Flickwerk, kraft dessen die Posse so lange Stunden spielt wie etwa die heroische Oper oder eine Tragödie hohen Styls.

Das Buch wirkt zumeist darum so eigen antipathisch, weil es scenenlang den Ton anschlägt, ein ordentliches, die Situationen wohl motivirendes Lustspiel vorzustellen, und plötzlich wieder zur ganz willkürlich

schaltenden Narrenspoſſe umſchlägt; „Narr" — das iſt gleichſam der Grundton des Ganzen, neben dem offiziellen Narren in Schellentracht ſtehen der Prinz und der Adjutant als nicht offizielle Narren; und wenn zuletzt, zu gründlichſter Durchführung des Thema's, der ganze Chor in Narrentracht und triumphirendem Aufzuge die Bühne betritt, ſo beſinnen wir Anderen im Publikum uns, ob wir nicht etwa gar als „auswärtige Mitglieder" auch zu der ehrenwerthen Körperſchaft gehören.

Offenbach iſt beim Componiren dieſes Buches mit mehr Liebe und Sorgfalt ans Werk gegangen als je früher. Er wollte uns zeigen, daß er der Mann dazu ſei, eine komiſche Oper höherer Art zu ſchreiben. Wir begegnen neben gelungenen komiſchen Stücken, wie das Duett im erſten Akt zwiſchen dem Prinzen und Adjutanten oder das vortreffliche Enſemble im zweiten Finale: „Herr Adjutant, ſo ſchweigt doch ſtill" — ſentimentalen, zart empfundenen, ja leidenſchaftlichen und ſogar dramatiſch gefärbten Momenten, ſorgſam gearbeiteten, fein inſtrumentirten Sätzen u. ſ. w. Der Schluß des erſten Aktes mit den ſingenden, durch die Mondnacht ziehenden Studenten iſt ſogar von poetiſcher Wirkung; Fantaſio's Walzerſtändchen reizend und anmuthig. Zu Anfang des zweiten Aktes begegnen wir plötzlich zu unſerem Erſtaunen der berühmten Coloraturprinzeſſin Meyerbeers, aber aus dem Meyerbeer'ſchen in das Offenbach'ſche überſetzt; derſelbe Akt hat ein höchſt ſtattliches Finale, deſſen Anfang die einzelnen einziehenden Gruppen glücklich charakteriſirt und in dem folgenden, ſchon erwähnten Enſemble den Gipfel muſi-

kalischer Komik erreicht. Die eigentliche Schlußstretta ist dann freilich mehr äußerlicher Glanz, eine Entmeyerbeerung und Veroffenbachung jenes modernen großen Finalstyls, wo alle Personæ dramatis mit gehobenen Armen wie eine Reihe von Ypsilon (Y) und weit geöffneten Mundes neben dem Souffleurkasten stehen und aus Leibeskräften schreien. Es giebt Leute, welche dergleichen „großartig" finden.

Wir lassen die unbedeutende Eisbärengeschichte la Boule de Neige bei Seite und wenden uns zum Corsaire noire, wo die Sachen weit bedenklicher aussehen, als im Fantasio.

Offenbachs „schwarzer Corsar" (Corsaire noir), eine Oper oder Operette, die er — welche Ehre für Wien! — früher in Wien als in Paris zur Aufführung brachte, kann sich nicht beklagen, es sei etwa zu wenig geschehen um für sie im voraus Aufmerksamkeit zu wecken und zu spannen. Angekündigt und wegen mannigfacher Hindernisse vorläufig bei Seite gelegt wurde sie schon in der Saison 1871, die Wiener hatten folglich den ganzen Sommer hindurch Zeit, mit still hoffenden Herzen den Moment zu erharren, welcher die Verheißung zur Wahrheit machen sollte. Schon damals verlautete es, bei der Ausstattung sei in Tricots das Unerhörte geleistet — wir ahnten damals noch gar nicht, daß diese Tricots nebst darin steckenden Figurantinnen obendrein in der Verklärung der berühmten Prophetensonne, in dem blendenden Glanze des aus den Soffiten wie aus einem besseren Jenseits herunterstrahlenden elektromagnetischen Lichtes vor uns aufziehen werden. Und als endlich der ersehnte Moment herankam, da beeilte sich das Ge-

rücht zu erzählen: es seien Reporter (man sprach von zwölf solchen Sendboten) eigens aus Paris nach Wien zur ersten Aufführung gekommen. Für Paris ist es nach den entsetzlichen Bedrängnissen und unersetzlichen Verlusten, welche es erlitten hat, wie begreiflich, ein großer Trost, möglichst schnell zu erfahren, daß Offenbach abermals einen großen Sieg erfochten, der zwar nicht, wie ehemals, mit vierundzwanzig blasenden Postillonen, wohl aber mit zwölf Reportern verkündigt wird. Dank der Erfindung des Telegraphen und den ausgesendeten „Zwölfboten" wurden die Pariser über die Lebensfrage, ob der „Corsaire" in Wien gefallen habe, sofort beruhigt. Wir haben uns längst entwöhnt, in den Operettenbüchern Offenbachs zu suchen, was man im gewöhnlichen Leben Sinn und Verstand nennt. Aber wir waren doch gewöhnt, in diesen Tollheiten guten Humor, zuweilen selbst Geist und Witz anzutreffen. Der blanke Spaß, die Posse, die weiter nichts ist als Posse, haben im Leben eben auch zur rechten Zeit und an rechter Stelle ihre Berechtigung und es wäre Unrecht, dergleichen, statt von Herzen zu lachen, mit einem Cato-Gesicht entgegennehmen zu wollen. Der Narr, auch wenn er nicht auf dem Niveau seiner Collegen im Shakespeare steht, der Spaßmacher, der uns durch einen gelungenen Scherz, durch ein burleskes Wortspiel oder wie sonst zum Lachen bringt, sind uns willkommene Leute. Aber wenn die Posse ihre Schwänke mit unerhörter Langweiligkeit und ohne eine Spur von Geist, von wirklichem Witz auskramt, dann wächst unser Ueberdruß von Minute zu Minute und statt erheitert gehen wir gründlich verstimmt nach Hause. Das ist

in zwei Worten der Eindruck, den Offenbachs neueste Burleske zurückläßt.

Die Operette wimmelt von komischen Figuren, aber keine einzige davon ist wirklich komisch. Wir bekommen Neuauflagen längst abgenützter Typen: den wohlbekannten potenzirten Fähnrich Rummelpuff in Offenbach'scher Redaktion; den Tauben, der alle Augenblicke mißversteht, hier aber zur Schärfung des komischen Effektes gar auch Musikdilettant ist, nach jener richtigen Definition, ein Musikdilettant sei insgemein einer, der zu seinem, aber selten zu anderer Leute Vergnügen Musik macht. Unser tauber Musikdilettant ist Violinist, der mit seiner Geige sich ergötzt und Andere martert — auch uns harmlose, außerhalb der Handlung seßhafte Zuschauer, denn der Spaß kakophonischer Musik wird in der Operette fast todtgehetzt; — außer dem geigenden Harthörigen besitzt nämlich der Teufel des Dilettantismus auch die übrigen Personen des Drama, sie wollen Herolds „Zampa" aufführen u. s. w. Das Thema „Corsar" wird in der Handlung ganz eigen variirt, — „Zampa" ist in der nach ihm betitelten Oper bekanntlich ein solcher, außerdem zittern die Philister des Stückes vor einem mythischen „schwarzen Corsaren", der die benachbarten Meere und Küsten unsicher machen soll und in dessen Maske der eine Liebhaber des Stückes seine Geliebte dem widerwilligen Oheim ablistet. Ein wirklicher Corsar kommt gar nicht vor. Verkleidungen spielen im Ganzen eine große Rolle. Unsere Urur-Großeltern ergötzten sich weiland in der Hannswurstkomödie an ähnlichen Dingen und schon der Titel verkündigte zum Beispiel: „Triumph

römischer Tugend und Tapferkeit, oder Gordianus der Große mit Hannswurst dem lächerlichen Liebesambassadeur, curieusen Befehlshaber, vermeinten Todten, ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion und was noch mehr die Komödie selbst erklären wird." — Der Hannswurst ist durch Gottsched und die Neuber längst begraben, aber den Titel könnten wir fast in ähnlicher Art stylisiren: „Der schwarze Corsar, mit den Liebhabern als persianischen Tabulettkrämern, galanten Modeherren, italienischen Dudelsackpfeifern, vermeinten Corsaren und was noch mehr die Komödie selbst erklären wird". Und sie erklärt noch viel, viel mehr! Eine sogenannte „Hosenrolle" galt ehedem schon für eine sehr pikante Würze. Stete Steigerungen haben uns dahin gebracht, daß wir den Pfeffer gepfeffert, den Zucker gezuckert bekommen. Alle drei Damen im „Corsaren" erscheinen, nachdem sie sich anfangs als Damen eingeführt, im Laufe des Stückes in idealer, malerisch-romantischer, papageienhaft bunter Männertracht — die Primadonna gar in drei verschiedenen Anzügen dieser Art, einer immer prächtiger als der andere. Ja der ganze Weiberchorus macht in ähnlich fabelhaften Prachtanzügen, welche diesmal die Kriegskleidung der Mannschaft des Caperschiffes vorstellen sollen, bei dem schon erwähnten elektro-magnetischen Licht Evolutionen — der Pagenchor „der Prinzessin von Trapezunt", der Studentenchor des „Fantasio" mußte natürlich durch irgendeine Steigerung überboten werden. Wie die Helme, die Schilde, die Harnische in dem nachgeahmten Sonnenlichte funkeln, wie die bunten Federn wehen!

Aber über alles Erlaubte und Zulässige geht es,

wenn im dritten Akt dem Rentier Lambrequin, dem Apotheker Toulard und dessen Sohne Antonin, nachdem man ihnen im Final des zweiten Aktes bei einem Schmause ein Narcoticum beigebracht, beim Erwachen in einem als Schiffskajüte ausstaffirten Zimmer weißgemacht wird, sie seien Gefangene auf dem Schiffe des „schwarzen Corsaren", wenn man sie nun in Schaukelstühlen so lange wiegt, bis sie — bis sie seekrank werden —!! — wenn während eines angeblichen Seegefechtes der vermeinte Corsar sie ermahnt, herumfliegende, explodirgefährliche Hohlgeschosse mit einer Art blechener Topfdeckel zu fangen und zu ersticken und nun große Kautschukbälle, wie die Kinder mit dergleichen spielen, hereingeworfen werden und zum Ergötzen des Publikums auf der Bühne elastisch herumhüpfen. während jene mit ihren Topfdecken vergebens hinterdrein sind, um sie zu fangen.

„Dichter und Componist scheinen sich das Wort gegegen zu haben, einmal zu probiren, was und wie viel man dem Publikum bieten könne. Dichter und Componist? Diesmal ist es Offenbach selbst, der die doppelte Lorbeerkrone auf seinem Haupte vereinigt! Doppelter Ruhm oder doppelte — Schuld. Und in der That, wir sind in der Offenbach'schen Schule schon so trefflich gezügelt, daß wir es kaum noch merken, wenn die Wahrscheinlichkeit, der gesunde Sinn, ja wenn Sitte und Anstand ins Gesicht geschlagen werden. Gewisse Possen kehrten alle Augenblicke wieder: sämmtliche auf der Bühne befindlichen Personen machen Front und marschiren trippelnd nach irgend einer Marschmelodie vor den Fußlampen krebsgängig bis in den

Fond der Bühne und aus dem Fond der Bühne geradeaus bis zu den Fußlampen, oder sie tänzeln nach irgend einer im Orchester aufgespielten Polkamelodie — nicht als ob diese in dem bezüglichen dramatischen Moment als Tanzmusik gemeint wäre, sondern kurz und gut, weil es eine Polkamelodie ist, die ihnen gleichsam in die Füße fährt.

Offenbachs Partitur bringt ein Trinklied mit Chor im zweiten Akt, in dem sich Offenbachs glänzende und originelle Begabung ausspricht. Das ist aber auch das Erste und Letzte in dieser Composition. Doch ja, auch die Musik der Dilettanten ist mit gutem Humor, ja mit einer Art Genialität behandelt. Man muß ein wenig Einblick in die Technik des Componirens haben, um es ganz zu würdigen, was für eine vortreffliche Arbeit z. B. die erschreckliche Symphonie ist, womit der erste Akt geschlossen wird (von Mozart existirt ein ähnlicher Scherz). Nur wiederholt sich der Spaß zu oft — gleich beim Aufziehen des Vorhanges in der Musikprobe, wo ein zopfiges instrumentales Quatuor (oder was es ist), an dem der Taube mit seinen Freunden herumgeigt, in der geschicktesten Weise mit dem Quatuor (hier Trio) aus „Zampa": „le voici" in Verbindung gesetzt ist, dann zum Aktschluß jene Symphonie, dann im zweiten Akt die Scene, wo Lambrequin der Köchin Susanne mit Hülfe seines Fagots die Stelle „er ist da, ist da, ist da!" jenes „Zampa"-Fragmentes beibringen will, dann die Szene der Pifferari, deren Schnarrmusik (beiläufig gesagt hatte Meyerbeer in Rom eine wahre Passion dafür) ergötzlich parodirt, aber auch caricirt wird, und endlich die Opernprobe des „Zampa".

Herold würde sich todtlachen, wenn er zu hören bekäme, wie Offenbach seine Ouverture zugerichtet hat.

Aber es ist, wie gesagt, zu viel Ohrenmarter für Einen Abend und was ein Mal ergötzt, wird zum Ueberdrusse, wenn es zum zweiten, dritten Male u. s. w. kommt. Sonst finden sich in der Partitur einige graciöse Momente, einige ansprechende Pikanterien, aber daneben viel, sehr viel Vernütztes, Nichtssagendes, Lärm, Tanzbodenmusik, Lückenbüßer, denen man die Eile ansieht, welche der Componist hatte, einige Partiturseiten möglichst schnell mit Notenköpfen zu füllen. Wem aber der Himmel ein so neidenswerthes Talent gegeben, wer über eine solche Summe künstlerischer Erfahrungen verfügen kann, wer eine so glückliche, leicht schaffende Hand besitzt, sollte für seinen eigenen Künstlerruhm besorgter sein. Es ist für letztere keine Assecuranz, wenn das Publikum bei einer ersten Aufführung lacht und jubelt. Auf die gedankenlose Schaulust, triviale Sinnlichkeit, das Lachen über jeden guten oder schlechten Spaß seine Erfolge bauen wollen, ist die bedenklichste Taktik. In Paris hat es weniger zu sagen. Dort sind die „Bouffes" ein vereinzeltes Theaterchen und wie wir allenfalls in einer Bibliothek, in deren Schränken die Werke aller sieben Weisen stehen, nach irgendeinem auf dem Tische unter anderen Journalen liegenden Witz- und Caricaturblatt greifen, einen Moment lang uns an seinen Possen ergötzen und es wieder hinwerfen, so wollen wir gerne in den Bouffes gelegentlich einen Abend über Orphée oder die Grandeduchesse lachen. Wo aber diese Quisquilien zum täglichen Brot, ja uns beinahe als ausschließende Nah-

rung geboten werden, da wird es Zeit darauf nachdrücklich hinzuweisen, daß ein Theater seinem Beruf und Zwecke nach eine Kunstanstalt und keine bloße Singspielhalle, kein dramatisch umgeformtes Café chantant ist und daß die Musen dagegen protestiren, Demimonde-Damen vorstellen zu sollen.

Die Trophäen des Miltiades ließen bekanntlich den Themistocles nicht schlafen, und nach Offenbachs Wiener Triumphen fand sich jemand, der mit muthigem Stolze ausrief: „anch'io" u. s. w. Dieser „jemand" war Johann Strauß der jüngere.

Als Johann Strauß, gleich seinem Vater, dem älteren Johann Strauß, der Welt längst und vortheilhaftest als Compositeur anmuthiger Tanzmusik bekannt, mit seiner Oper „Indigo" hervortrat, war der Jubel groß. Ein zweiter Offenbach! Das Paris an der „schönen blauen Donau" hatte jetzt dem Wien an der Seine seinen eigenen einheimischen Offenbach, den Operetten der bouffes parisiennes eine Operette auf heimischem Boden gewachsen entgegenzustellen. In der That, der triumphirende Freudentaumel erinnerte an den Moment, als weiland die Schlacht bei Aspern den thatsächlichen Beweis geliefert hatte, der bis dahin unbesiegte Franzosen-Kaiser könne doch geschlagen werden. Der richtige Ton war in der That in Buch und Partitur gut genug getroffen. Wie Offenbachs Libretti alles Mögliche verhöhnen; die Antike, die Romantik u. s. w., so wurde hier eine allbekannte Geschichte aus tausend und einer Nacht auf den Kopf gestellt und wenn sich die Musik besser mit tanzenden Füßen als mit zuhörenden Ohren hätte genießen lassen, so waren die Tanz-

melodien doch ganz allerliebst und man durfte zudem einige Hoffnung schöpfen, ein neues Operngenre aufblühen zu sehen, die Tanzoper — etwa als Seitenstück zu Heine's „Tanzpoem". Wirklich müßte es sich z. B. in neuer Neubearbeitung der „Iphigenia" nicht übel ausnehmen, wenn König Thoas seine Wuth in den Rhythmen eines Walzers äußerte und die Furien dem Orest eine Polka vorsängen.

Der Erfolg des „Indigo" hätte Herrn Johann Strauß in der That über seine Unsterblichkeit als Operncomponist beruhigen können, aber der Offenbach'sche Blumenpfad zwischen einer Allee von Lorbeerbäumen war einmal betreten und lag gar zu verlockend da. Wohin er führt — das ging uns einstweilen nichts an. Wenn man aber die Welt einst ihre sieben Wunder und Griechenland seine sieben Weisen hatte, so hat die Gegenwart am Ende doch nur einen Offenbach und mit diesem kann sie sich auch so gut begnügen wie die Erde nebst sonstigen Planeten mit der einen Sonne. Offenbach hat zudem eine Eigenschaft, welche ihm kein Mensch abstreiten wird — er hat Geist. Nimmt man aber Offenbach den Geist weg und den französischen prickelnden Esprit seiner Melodien — wenigstens der besseren darunter — was bleibt übrig? Die blanke Frivolität, das leere Musikgeklingel, welches, wenn man eine Composition dieses Schlages, die ihre vierthalb Stunden zum offenen Widerspruch des Diminutivs „Operette" spielt, gehört hat, in Kopf und Nerven eine Stimmung zurückläßt, als sei man eben so viele Stunden Schlitten gefahren und könne nun das Klingeln der Schlittenschellen nicht los werden.

Wer also durchaus Offenbach der Zweite oder Dritte sein will, bedenke sich vorher, ob er es auch sein kann. Johann Strauß scheint über diese Vorfrage mit sich im Reinen zu sein — er hat uns eine neue Operette gebracht: „Der Carneval in Rom". Schon der Theaterzettel zeigte uns gleichsam die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten: „Sämmtliche Decorationen componirt und gemalt von Herrn A. Bredow, Decorateur der kaiserl. russischen Hoftheater zu St. Petersburg und Moskau, unter Mitwirkung des Herrn L. Grünfeld, Decorateurs dieser Bühne. Die neuen Costüme theils nach Zeichnungen der Herren F. Franceschini und Alfred Schreiber, verfertigt vom Obergarderobier Herrn Eberius und vom Costumier Mr. Chalain in Paris, Cartonagearbeiten von Charles Hallé in Paris. Die lebenden Blumen (Fleurs animées) nach Angabe des Herrn Eberius aus der Blumenfabrik des Herrn Schlesinger. Die Velocipèdes-Wagen und Velocipèdes aus der Eisengießerei des Herrn Karl Lenz. — Die vorkommenden Tänze arrangirt von der Balletmeisterin Frau Therese Kilany". Dann folgte das Personenverzeichniß, 17 Personen männlichen und 18 Personen weiblichen Geschlechts, und zum guten Ende: „Bauern, Bäuerinnen, Mädchen, Bursche, Kinder, Stiftsdamen, Modelle, Grisetten, Maler, päpstliche Zuaven, römische Gendarmen, Abbés, Mönche, Wasserträger, Blumenmädchen, Eisverkäufer, Hausirer, Bettler, Matrosen, Bediente, Kellner, römische Landleute." Uns schwindelt! — „Ci son tutti; è come la valle di Giosafat", würde Manzoni's Doctor Azecca Garbugli sagen.

Adolf Müller, der einst vielgepriesene Dichter der

„Schuld", definirte bekanntlich die Oper als „Rührei von Kunst und Unsinn". Dieselbe Definition paßt auf das Genre der modernen sogenannten Operette vollkommen, nur muß man die „Kunst" weglassen und dafür irgend ein Wort setzen wie etwa Frivolität, Obscönität, Scandal u. s. w. Arbeiten wie „La timbale d'argent" oder „Abélard et Heloise" sind an schamloser Frechheit sicher das Aeußerste, was man seit Bibbiena's „Calandra" auf der Schaubühne gesehen. Es thut endlich einmal ein sehr ernstes Wort noth und es soll uns wahrlich an Muth nicht fehlen, dieses Wort, wo es nöthig wird, zu sprechen!

Und so gestehen wir denn, daß wir den „Carneval in Rom" mit einer Art moralischer und ästhetischer Seekrankheit verlassen haben. Das reizende Stück Sardou's, welches Herr Joseph Braun seinem Libretto zu Grunde gelegt, ohne es der Mühe werth zu halten, seine Quelle auch nur mit einer Silbe zu nennen, bringt in die Handlung den Rest von Sinn und Zusammenhang, welcher bei dieser Bearbeitung übrig geblieben — was zu- und beigefügt ist und eigentlich die „pikante Würze" ausmacht, ist von der Art, daß wir uns hier beim Schreiben ernstlich vornehmen müssen, uns möglichst gemäßigt darüber auszudrücken. Die ungenirte Offenheit, die faunenhaft lachende Naivetät, mit welcher hier das ehebrecherische Verhältniß zwischen dem jungen Maler Arthur und der Gräfin Falconi als etwas ganz Selbstverständliches, ganz Natürliches, als etwas, das gar nicht anders sein kann, behandelt wird, muß jeden, dem aus den alten Zeiten der „Finsterniß" und „Geistesknechtung" noch etwas Scham

und Scheu übrig geblieben, eingermaßen außer Fassung setzen.

Auch mit dem albernen Gecken Benvenuti hätte die Frau Gräfin im ersten Akt eine „Liaison" angeknüpft, wären der Herr Graf im Eisenbahnwaggon nicht noch eben zu rechter Zeit erwacht. Der Herr Graf, dessen Familienwappen ein Hirschgeweih im goldenen oder blauen oder rothen Felde ist, tritt mit diesem plastisch in Silber getriebenen Wappenzeichen auf der Mütze, wie Actäon nach der Verwandlung, auf! In Rom wird die Frau Gräfin in ein Nonnenkloster als Assecuranzanstalt für ihre Tugend gesteckt. Der Theaterzettel spricht zwar von einem Damenstift und die Nonnen erscheinen in einem unerhörten rothen Ordenshabit wie gesottene Krebse — aber kein Mensch kann sich auch nur einen Augenblick lang darüber täuschen, was gemeint sei. Das „Damenstift" hat einen Kapuziner (!!) zum Pförtner — natürlich eine ungeheuerliche Mönchsfratze. Neben dem Kloster ist eine Osteria, wo die „deutschen Maler" mit ihren „Modellen", das heißt hier mit Mädchen, welche vor lauter Zweideutigkeit schon völlig unzweideutig sind, eine lärmende Orgie abhalten. Will man Szenen dieses Schlages schildern, so mag es geschehen, wie Hogarth es in einem der Blätter in the rake's progress gethan. Zudem kann der Kunstfreund, der eben Hogarths Kupferstiche besitzt, sie vor seinen Töchtern und halberwachsenen Söhnen versperren. Aber den Taumel eines wilden Bacchanals, von dem die Grazie zürnend entflohen und wo nur die Mänade übrig geblieben, bei grellem Gaslicht auf offener Bühne dargestellt, während von allen Seiten des Zu-

schauerraumes her Mädchengesichter gegen die Bühne blicken, und dieses Bacchanal vom Herrn Textverfasser wieder als selbstverständliches, harmloses Amusement tractirt zu sehen, das ist in der That etwas stark. Auch sind das die Sitten der Maler und der Modelle in Rom durchaus nicht, wie denn überhaupt das hier geschilderte Rom nur eine Ausgeburt der Phantasie ist, welcher jeder, aber auch jeder Zug von Wahrheit fehlt. Mit den jungen deutschen Malern in Rom, auf welche die ewige Stadt fast ohne Ausnahme einen großartigen, erhebenden, sittlich kräftigenden und reinigenden Einfluß zu üben pflegt, ist es eine wahre Freude zu verkehren, — Wüstlinge, wie sie uns hier vorgeführt werden, wird man unter ihnen schwerlich jemals finden. Und was die weiblichen Modelle betrifft, so ist strengste Sittlichkeit für diese meist armen, aber der Mehrzahl nach tadellos braven Mädchen in Rom so zu sagen ein Ehrenpunkt. Sie geben jährlich im Saale bei Fontana Trevi einen Ball, wo aber Anstand, Sitte und nebenbei jene eigene Anmuth herrscht, wie sie dem Südländer angeboren sind. Das Rom der Künstler ist es also wenigstens nicht, was wir in der neuen Operette zu sehen bekommen.

Die Decoration bei der Wiener Aufführung mit der links in den Wolken schwebenden Kuppel (eine Malerei, auf welche sich der „kaiserlich russische Decorateur" auch nicht allzu viel einzubilden brauchte) stellte halb andeutenhaft die „liberianische Basilica" vor; dann war es ein seltsam und verwunderlich zu nennender Zufall, daß die Orgie gerade dort gefeiert wurde, wo in Wirklichkeit der edle deutsche Maler Overbeck sein

Atelier hatte. Neben der vorbelobten Osteria ist aber das Nonnenkloster, — bei getheilter Bühne ziehen, während links die Maler mit ihren Dirnen ihre Juchhe und Trallala hören lassen, die Nonnen in Prozession, etwas, das „fromm" klingen soll, plärrend, in die Klosterkirche. Wie sie nun aber den Jubel und die Tanzmusik hören, fangen sie an zu tanzen und gerathen in einen wilden Cancan —!

Wenn heute Karl Borromeo, Thomas a Kempis, Vincenz von Paula und Fénélon wiederkämen — es würde uns, wie die Dinge stehen, in keiner Weise überraschen, sie nächste Woche im ersten besten Witzblatte mit affenhaft verzerrten Gesichtern als Caricaturen anzutreffen; aber die cancanirenden Nonnen haben uns doch einigermaßen überrascht. Wir erlauben uns den Herrn Dichter auf die Ragionamenti capricciosi des Pietro Aretino dringend aufmerksam zu machen. Die Monstrositäten der Klosterscenen, welche er da finden kann, gehören allerdings nicht der Wirklichkeit, sondern nur der bestialischen Phantasie Aretino's an — aber vielleicht würde sich Manches, mit einem anscheinenden und durchscheinenden Decenzmäntelchen zur Noth drapirt und vom Ballet in gutem Arrangement ausgeführt, gar nicht schlecht ausnehmen. Seit wir es in Wien erlebt haben, daß an einem „Narrenabend" bei einer Scheinprozession ein Marienbild vorangetragen wurde, sind wir auf Alles und Jedes gefaßt. Und fast möchten wir dem Himmel dafür danken. Denn wo etwas aufs Aeußerste gekommen, wird und muß die Gegenwirkung eintreten — es hat Alles seine Grenzen, auch die Geduld.

Wie nun im weiteren Verlaufe der Handlung Arthur über die trennende Mauer aus der Osteria ins Kloster zu einem Rendezvous mit der Gräfin Falconi steigt, und was weiter passirt, wie der Kapuziner mit der Laterne und einem großen Prügel in der Hand hereinstürzt, und so weiter — das sehe man selbst an, wenn man Lust hat; wir haben keine mehr, dem Textbuche weiter zu folgen.

Ueber die Partitur des Herrn Strauß wollen wir kurz sein. Daß Jemand, der jahrelang ein geschicktes Tanzorchester leitet und mit ausgezeichneten Tanzcompositionen versieht, die Orchesterinstrumente, ihre Mischung und Wirkung genau kennt, versteht sich von selbst. Die Factur der Oper ist also in der Orchesterpartie mit sicherer Hand gefügt, auch die Stimmen sind gut und wirksam behandelt — bis auf die höchst curiose Bravourarie die Gräfin im Klosterhof. Zuweilen taucht ein pikantes Polkamotiv auf, das uns im Tanzsaale gewiß sehr gefallen würde. Die Polka spielt überhaupt eine große Rolle, bis zum Trinkliede Arthurs hörten wir diesen anmuthigen Tanz mindestens 12 bis 13 Mal. Dazwischen Walzer, Ländler u. s. w. — mitunter einen ganz hübschen Anfang, welcher wirklich nach der Oper klingt, aber bald, sehr bald hüpft die beliebte Polka oder sonst etwas Aehnliches dazwischen; der Componist gleicht einem Canarienvogel, der sein eingelerntes Stückchen zwar anfängt, aber ehe man sich dessen versieht, in seinen natürlichen Waldgesang zurückfällt. Manches, wie der Schluß des ersten Actes, tritt mit der ganzen Prätension einer großen Oper auf, mit Masseneffecten u. s. w. Herr Strauß hat einen großen

Triumph gefeiert und eine reiche Ernte an Lorbeerkränzen mit heimgetragen. Sollte ein neuer Gluck, Mozart oder Rossini erscheinen, so bitten wir dringend, ihn mit anbrüchigen Aepfeln zu werfen, damit doch einiger Unterschied da sei.

Wenn wir das für Wien in Aussicht stehende Theater der „komischen Oper" wegen irgend etwas mit Sehnsucht erwarten, so ist es darum, daß wir hoffen, es werde die entweihte Scene der musikalisch-komischen Muse reinigen und uns wieder lehren, an Feinheit, Geist, Witz, echter Komik — nicht an Frivolitäten, Narrenspossen und Schaugepränge, — an wirklich schöner und anmuthiger Melodie — nicht an stundenlangem Tanzgeklingel — kurz an wirklichen Kunstwerken Freude zu finden. Himmel! was waren das doch für idyllische Zeiten voll paradiesischer Unschuld, wo man „Fra Diavolo" wegen der höchst harmlosen Abendtoilette Zerlinens „bedenklich" fand, und wo man am „schwarzen Domino" Anstoß nahm, welcher uns heutzutage eher wie ein Stück für englische Mädchenpensionate vorkömmt. Mögen sich die Leiter der künftigen neuen Unternehmung der reichen Literatur erinnern, welche ihnen zur Verfügung steht; und mögen neue Talente ein Gebiet betreten, wo viele und echte Lorbeeren zu holen sind. Ja, möge uns der Himmel einen neuen „Bänkelsänger" wie Wenzel Müller bescheeren, dessen volksthümliche Musik — ein echtes Product des lustigen, herzlichen Alt-Wien — kerngesund war, dessen Weisen zum guten Theil als Volksmelodien fortleben und welchem Riehl ein verdientes Ehrendenkmal gesetzt hat. Aber weg mit der Pariser überreizten, corrupten Ueberfeinerung!

Die neueste einheimische Operette schildert uns das geist- und weltliche Rom mit so erstaunlicher Treue und Wahrheit, daß es kein Wunder ist, wenn uns eine Merkwürdigkeit Roms in Erinnerung gekommen ist, wohin wir das Genre der sogenannten „modernen Operetten" wünschen; es ist die — Cloaca maxima.

Wien soll, wie gesagt, ein eigenes Theater für die komische Oper bekommen. Wir fürchten, wir fürchten — es wird ein Offenbachtheater mehr. Man kann dabei zwar nicht ausrufen wie weiland die Kreuzfahrer: „Deus le volt", wohl aber: „Populus de volt". Die Muse der komischen Oper hat reiche Schätze in Verwahrung, es gilt nur sie zu heben. Man hat in neuer Zeit in Paris sogar nach der Serva padrona Pergolesis, in Florenz nach Cimarosa zurückgegriffen! Wir besorgen, das mit der lautern Milch offenbach'scher Operetten genährte Publikum werde alles Andere abschmeckend finden. Zudem haben unsere Sänger, welche allabendlich die Blechmassen des modernsten Orchesters überschreien müssen, zu singen so gut wie verlernt, ob sie je spielen gekonnt, ist vollends die Frage. Zur komischen Oper im echten Sinne gehört beides. Sind wir einmal so weit, daß uns Massenaufgebote halbnackter Figurantinnen für alles Andere, für Gesang und Spiel, für Geist, Kunst und Schönheit entschädigen, so kann man das bessere Kunstwerk getrost begraben, und ihm ein hic jacet aufs Grab schreiben. Zwischen die Riesenwirthschaft unserer modernen Riesenopern, welche mit Riesenmitteln auf Rieseneffekte losarbeiten, und die Plattheiten, Kindereien und Frivolitäten der Operette eingeklemmt, ist es kein Wunder,

wenn das Publikum am Ende alles Urtheil, allen Kunstgeschmack verliert, bei Mozart gähnt, bei Gluck einschläft, und sogar an dem weiland vergötterten Rossini bemerkt, es sei ihm mittlerweile ein recht artiger Zopf gewachsen.

Hamlet, Oper von Ambroise Thomas.

Hamlet als Oper! — als moderne französische Oper im großen Styl! Selbst Polonius, der auf des Prinzen Wunsch nach einander in derselben Wolke ein Kameel, eine Spitzmaus und einen Wallfisch erblickt haben würde, wenn Hamlet bei einer Aufführung der Oper die Bemerkung fallen ließe: „Seht, Polonius, das sind wir", unterthänigst, aber mit Entschiedenheit antworten: „Nein mein Prinz, das sind wir nicht. Wir sind, mit Euerer Gnaden Erlaubniß, dramatische Figuren Shakespeare's und haben von ihm die Unsterblichkeit mitbekommen, wie Euere Hoheit schon aus dem Umstande schließen können, daß wir nach dritthalbhundert Jahren beide noch frisch und gesund dasitzen. Die guten Leute und guten Musikanten aber, welche wir da oben singen hören und agiren sehen, sind recht gute Opernfiguren, französische Opernfiguren. Ich habe zwar meinem Sohn Laertes nach Paris sagen lassen, er solle die Musik ja nicht vernachlässigen (schlagen Sie hochgeneigtest Act 2, Scene 1, auf), aber daß er die Sache so weit getrieben hat um sich förmlich zum Opernsänger auszubilden, ist mir doch gar nicht lieb."

Gehen die Sachen so weiter, wie sie dermal in vollem Zuge sind, so wird bald die ganze deutsche und englische tragische, classische Literatur zu Opernlibretti verarbeitet sein. Wir haben bereits einen „Don Carlos" von Verdi, eine „Luisa Miller" von Verdi, eine „Giovanna d'Arco" von Verdi, „Masnadieri" von Mercadante, den „Guillaume Tell" von Rossini, „Faust" von Gounod, „Romeo und Julie" von Gounod, „Othello" von Rossini, „Macbeth" von Chelard und desgleichen von Verdi — und nun auch „Hamlet" von Ambroise Thomas. Das Schlimmste bei der Sache ist, daß die Originale Schillers, Goethe's, Shakespeare's durch die bezüglichen Opernpartituren beim großen Publicum so ziemlich todtgemacht werden. Haben sie etwa an Werth oder an wirklicher Wirksamkeit so sehr das Uebergewicht? O nein — aber eine Tragödie ist ein gar ernster Genuß; sie fordert vom Zuschauer Antheil, Vertiefung, ja sogar etwas wie eigene geistige Arbeit — in Operngestalt ist aber aus der geistigen Arbeit kurz und gut reiner Sinnengenuß geworden, des Zuschauers Ohr wird durch Melodien gekitzelt, durch Tonmassen erschüttert, sein Auge durch Ballette, durch Aufzüge und durch Decorationenprunk geblendet — und statt es mit Aufmerksamkeit verfolgen zu müssen, ob tüchtige schauspielerische Talente den dramatischen Charakter eines Othello, eines Hamlet, einer Desdemona, einer Ophelia richtig auffassen und dieser Auffassung entsprechend durchführen, mag man nur auf den beliebten Sänger, die beliebte Sängerin horchen und eine gelungene Roulade, ein glänzender Triller, begleitet von einigen herkömmlichen Operngesten, leistet reichen Ersatz für die trefflichste

Declamation, für das wahrste Spiel. Man findet in italienischen Literaturgeschichten meist die ganz richtige Bemerkung, daß die Tragödie in Italien nie habe recht gedeihen wollen, wegen des Uebergewichtes, welches seit 1600 die Oper ausübte. Nicht umsonst war schon der alte Gottsched im Interesse des Drama entschiedener Opernfeind. Und — wir sehen es ja — selbst wo der Dichterhain tragischer Poesie voll und hoch und grün erwachsen, setzen sich die Millionen Noten der Opernpartituren wie Borkenkäfer hinein — und wehe dann dem Waldbestand!

Es giebt gewisse Kunstwerke, welche wir zu den besten geistigen Besitzthümern der Menschheit, zu den Monumentalwerken rechnen, in welchen dieses oder jenes Jahrhundert sein Höchstes geleistet. Bedeutender Inhalt hat sich in der ihm angemessenen, ja einzig und ausschließlich angemessenen Form verkörpert; jede Abänderung, jede Umformung ist zugleich sträfliche Antastung des Unantastbaren. Zu dieser Art von Werken rechnen wir Shakespeare's „Hamlet". Die hohe Bedeutung dieser Dichtung deutet schon der Umstand an, daß sie neben Goethe's „Faust" die vielleicht am meisten commentirte ist. Aus den „Faust"- und „Hamlet"-Commentaren kann man um beide Werke einen förmlichen Wall aufthürmen. Der Wall hat aber nicht gehindert, daß ihn die Librettomacher überstiegen und sich an den Werken vergriffen. Für uns in Deutschland ist „Hamlet" eines jener Werke, welche uns in Fleisch und Blut übergegangen, — wie den „Faust" wissen wir ihn nahezu auswendig, wie aus „Faust" sind auch aus „Hamlet" einzelne Stellen Sprüchwörter ge-

worden, welche in Jedermanns Mund sind. Was ist den Franzosen Shakespeare? Was ist ihnen Hamlet, was Ophelia, „daß sie um sie weinen sollten?“ Der sauvage ivre Voltaire's — ein Ausdruck, den er bekanntlich gerade mit Beziehung auf „Hamlet“ von Shakespeare brauchte, ist, wie es scheint, noch immer nicht ganz vergessen.

Die Gestalt des melancholischen Dänenprinzen steht in wunderbarer Zeichnung vor uns. Dem in Wittenberg von Philosophie genährten Geiste, dem Grübler, dem Zweifler, gestaltet sich Alles, was an ihn herantritt, zum Object eines dialektischen Processes und wo er handeln sollte, kommt er vor lauter Denken nicht dazu. Der Tod seines Vaters, die zweite Ehe der Mutter lasten schwer auf ihm; er ahnt den Zusammenhang. Der Geist seines Vaters erscheint ihm, fordert Rache — Hamlet greift nicht nach dem Schwerte, sondern nach der Schreibtafel, um sich die Notiz einzuzeichnen, „daß man lächeln, immer lächeln und dabei doch ein Schurke sein könne“. Er hat vor lauter tiefsinniger Gedankenarbeit sogar eine entschiedene Antipathie gegen alles thätige Zugreifen. Als der Zufall das Leben des verbrecherischen Claudius in seine Hand giebt, athmet er völlig auf, als er bei Erwägung der weiteren Consequenzen der That für Claudius — wohlgemerkt der Consequenzen im Jenseits — einen plausiblen Vorwand findet, die Sache vorläufig auf sich beruhen zu lassen. Seine Waffen sind Epigramme, Sarkasmen, bissige Bemerkungen. Seine Rache an Rosenkranz und Güldenstern, zwei armseligen Junkern und Schluckern, welche der Mühe

gar nicht werth sind und die er immerhin laufen lassen konnte, führt er durch eine seltsam und ungeschickt genug complicirte Maschinerie aus.

Als Ophelia, die er doch nach seiner Art geliebt, begraben werden soll, hat er Stimmung und Fassung genug, über Todtenschädel auf dem Friedhof tiefsinnige philosophische und naturwissenschaftliche Betrachtungen zu machen, ja letztere in ein Epigramm einzukleiden. Als er sich einmal zum Handeln aufrafft, trifft er den Unrechten, Polonius statt des Königs. Seine eigene tödtliche Verwundung und daß er endlich den Stiefvater todtsticht, sieht Alles beinahe wie plumper Zufall aus. Er sieht den Geist des Vaters bei zwei verschiedenen Gelegenheiten und ist so sehr Skeptiker, daß er von „Sein oder Nichtsein" und vom „unbekannten Lande" redet, „aus dem kein Wanderer wiederkehrt", als er den Gedanken des Selbstmordes in der Seele wälzt — natürlich um sich ihn wieder hinauszudialektisiren. Ophelia liebt er so gut wie nicht, — sein Briefchen „Zweifle an der Sonne Klarheit" u. s. w. und alles Folgende ist eben ein flüchtiges Galanteriespiel, mit welchem er sich von seiner strengen philosophischen Kopfarbeit erholt, — die Scherze, welche er sich während des Schauspiels gegen Ophelia erlaubt, sind bitterer Hohn, absichtliche, grobe Beleidigungen. Ophelia's Neigung für ihn ist dagegen eine wahre und wirkliche, aber von der Liebe einer Julie gründlich verschieden. Ueber dem ganzen Stücke schwebt eine frostige, nordische Nebelatmosphäre, ein nächtliches Düster voll Grauen.

Ist das nun ein Opernstoff? Was bewog die

Herren Michel Carré und Jules Barbier, gerade nach ihm zu greifen? Wohl zunächst einige Momente, die für den Componisten dankbar sind; so die in der französischen großen Oper unvermeidliche entrée de la cour, die sich sehr gut und sogar wiederholt anbringen ließ, die nächtliche Geisterscene auf der Terrasse, das Schauspiel im Schauspiel (als Pantomime), Ophelia's Tod mit herkömmlicher Opernapotheose und gleich dem Tode Selicas in der „Afrikanerin" von verklärten Brummstimmen aus dem Jenseits begleitet. Man erzählt wohl, beim Tode sehr frommer Menschen sei manchmal Musik hörbar geworden, ich zweifle aber sehr, daß es Brummstimmen gewesen sein möchten. Hamlet wird zum schmachtenden, wenngleich etwas melancholischen Opernliebhaber, wie nur je einer Cantilenen gesungen — Ophelia wird zur Coloraturprinzessin im französischen Operngeschmack — und so weiter. Glänzende Ballete sind eingeschaltet, wo es gehen und nicht gehen will. Mir fällt bei letzteren wirklich der Passus ein, mit dem wohl Theaterprincipale weiland ihre Haupt- und Staatsactionen ankündigten und anpriesen: „weilen so viele jämmerliche und traurige Vorstellungen den Augen der Zuschauer verdrüßlich fallen möchten, wird Hanswurst vor einige Zerstreuung sorgen". Statt des düsteren Nachtstückes Shakespeare's sehen wir eine brillante Oper. Ambroise Thomas hat sich in Deutschland durch seine „Mignon" Popularität und Credit verschafft, was natürlich dem „Hamlet" recht wesentlich zustattenkömmt. Berühmte Sängerinnen, wie die blonde Nielson fanden in der Rolle der Ophelia eine Aufgabe, an deren Lösung sie

mit entschiedener Vorliebe gingen. Die Partitur selbst enthält Manches, das nicht blos von Mignons Gnaden lebt — Glänzendes, Dankbares, Melodien, Motive, Phrasen wie das Publicum sie liebt, da es sie schon kennt, ehe sie noch angefangen, modernste Effectmittel (die beliebten Quartsextaccorde-Ueberraschungen, kühnste harmonische Rückungen, z. B. nach zwei Tacten Fis-dur unvermittelt zwei Tacte C-dur zu Anfang des vierten Actes), Instrumental-Glanzstellen — oft mit der obligaten französischen Harfe — leichtgeschürzte Balletmusik, etwas trivial leider — unter Anderen eine Valse-Mazurke: im „Hamlet"!! — Geistermusik mit chromatischem Windsgeheul, gelegentlich etwas überraschend Schönes, wie die wundersam innige schwedische Ballade „Pâle et blonde dort sous l'eau profonde", die übrigens ein wirkliches schwedisches Volkslied ist.

Wir kennen Thomas von seiner — entschieden höher stehenden — „Mignon" her, als ein anmuthiges, zum Zierlichen neigendes, Brillanteffecte liebendes Talent. Wo sich eine Situation seines Hamlet auf der Stimmungshöhe seiner „Mignon" hält, bringt er der früheren Oper Ebenbürtiges. Wirkliche tragische Kraft aber bleibt ihm versagt. Verstärkung und Steigerung des äußeren Tonapparates ist noch keine wirkliche Vergrößerung des Styls. Ueberall aber weiß sich Thomas als gebildeter Mann und als gebildeter Musiker auszudrücken. Franzose ist er durch und durch, obwohl er deutlich genug erkennen läßt, das er auch die deutschen und italienischen Meister seiner Kunst sehr wohl kennt. Vom Recitativ, diesem unschätzbaren Kunstmittel, welches von der neuesten deutschen und italie-

nischen Schule sehr verkehrter Weise aufgegeben worden, macht Thomas gerne, doch nicht eben glücklich Gebrauch — seine Recitative stolpern ziemlich steifbeinig einher und halten mit dem beseelten Leben eines französischen Recitativs von Gluck, ja selbst mit dem alten Jean Baptiste Lully keinen Vergleich aus. Seine musikalische Phraseologie zeichnet sich durch nichts weniger aus als durch Neuheit.

Verfolgen wir in raschem Ueberblick die Hauptmomente der Oper. Keine Ouverture; das kurze Instrumentalvorspiel deutet die musikalischen Motive der Geisterscene an, und wir können schon hier vorläufig, wie jener Prinz im Mährchen, „das Gruseln lernen". In denkbar stärkstem Gegensatz geht das Nachtstück in ein Prachtstück über. Festmarsch, Chor, entrée de la cour. Trompetenfanfaren, der König tritt ein, die Königin, später Hamlet, angekündigt durch ein kurzes, melancholisches Vorspiel. Dann ein Liebesduett zwischen Hamlet und Ophelia im großen Opernstyl; der „grand vin" der französische Weinhändler könnte dabei in Erinnerung kommen. Hamlet singt: „doute de la lumière", Ophelia antwortet: „astre de la lumière" u. s. w. Laertes führt sich mit einer wolklingenden Cavatine ein, deren Motive (nicht aber die Tonart: Des-dur!) den chevaleresken Jüngling recht gut zeichnen. Darauf Officiers- und Pagenchor, sehr hübsch, aber auch sehr offenbachisch. Originell und sehr effectvoll sind die dreitactigen Rhythmen zu Anfang, die beim zweiten Motiv plötzlich in zweitactige mit frappanter Wirkung übergehen. Diese Acthälfte ist, genau genommen, ein ganzer Act mit Introduction, Finale u. s. w.

Verwandlung: die Esplanade, wo es spukt. Entsprechende Schauermusik, Hamlet, Marcellus, Horazio — aus dem erleuchteten Königsschlosse tönen weilweise die festlichen Fanfaren des Bankets. Goethe hat, wie bekannt, es kurz und schön auseinandergesetzt, wie Hamlet und seine Genossen in der Winternacht unbehaglich auftreten, wie Shakespeare die Stelle „vom Schmausen und Zechen der Nordländer so zweckmäßig angebracht hat", daß wir so gut wie der Prinz auf das erwartete Phantom vergessen, und wie wir nun völlig erschrecken, wenn Marcellus plötzlich ruft; „seht, es kommt". Recht nach Gespensterart ist der Geist leise und unerwartet da, wie ein plötzlicher Blitz bei Nacht. So bescheiden ist kein Operngespenst! Hamlets Vater kündigt sich nicht ohne Spectakel an — er telegraphirt gleichsam: „ich komme" und sendet erst noch, so zu sagen, meldende Livréebediente voraus. Ohne Gleichniß: die Musik nicht allein kündigt ihn an, sondern auch die zwölf dröhnenden Schläge der Mitternachtsglocke, Fis und Fis und nochmals Fis und so zwölf Mal mit allerlei Harmonisirungsgewürz. (Lindpaintner hat in seinem „Vampyr" denselben Effect, aber viel grobmassiger und viel weniger geistreich als der Franzose.) Plötzlich Tremolo auf Cis — auf das der volle Dreiklang von D-dur einsetzt, als ein hinlänglich erschrecklicher Secundenaccord, Sohn eines hinlänglich erschrecklichen Septimenaccordes — es klingt als habe Jemand dem Teufel unvermuthet auf's Hühnerauge getreten. In letzter Instanz bleibt hier ein gewisser Beethoven mit einem gewissen Accord in der neunten Symphonie verantwortlich. „Quel crime ai-je à venger?

quel coupable à punir?" ruft Hamlet; da ertönt — und das ist an sich ein guter, aber für die Schauerscene als solche nicht eben zuträglicher Einfall — wieder die Fanfare aus dem Banketsaal des Claudius. Lange Erzählung des Geistes — als er verschwunden, erwarten wir vergeblich das so sehr wirksame: „schwört auf sein Schwert". Statt dessen schließt Hamlet den Act mit den Worten: „Ombre chére, ombre vengeresse, j'exaucerai ton voeu; ô lumiere, ô soleil, gloire, amour, ivresse, adieu, je me souviendrai." Gründlicher kann man dem Hamlet Shakespeare's schwerlich ins Gesicht schlagen. Der zweite Act beginnt mit einer Arie Ophelia's: ein anmuthiges Motiv — weiterhin in harmonische und melodische Bizarrerien ausartend — dann Scene zwischen Ophelia und der Königin, Arioso der letzteren — stellenweise wagnerisirend! Der König kommt dazu, Duo, durch Hamlets Eintritt wird die Scene zum Trio.

Es folgt ein hübscher kecker Chor der Komödianten. Eine Chanson bachique ist Opernflickwerk — eine französische Oper ohne Trinklied — ganz unmöglich. Ein Trinklied von Hamlet gesungen!! Nun kommt das Schauspiel im Schauspiel, entrée de la cour mit Marsch, die Musik der Pantomime, des Königs Bestürzung — Alles ganz gut. Nun aber: Hamlet klagt den König vor dem ganzen Hof laut als Mörder an! Das ist für den dramatischen Gang des Stückes wahrer Unsinn. Wie kann nach dieser Anklage der König noch mit Hamlet verkehren, ja ihn noch frei herumlaufen lassen? Aber der Componist brauchte ein Lärmfinal wie es von Glucks poursuivons jusqu'au trépas

in der Armida bis zu Meyerbeers ô transport ô démence, et d'ou vient cet outrage? in den Hugenotten unentbehrliches Bestandstück einer großen französischen Oper. Der dritte Act beginnt, wahrhaftig es ist wahr, mit dem Monolog „to be or not to be!" — — Die Gebetscene des Königs, die Scene Hamlets mit der Mutter, vom Eintritt des Geistes unterbrochen (keine Spur von Polonius — folglich bleibt er am Leben) — alles gut, sogar echt dramatischer Zug — man kann dabei allenfalls an die analoge Scene bei Shakespeare denken ohne sich zu ärgeren. Im vierten Act Ballette über Ballette: la fête du printemps pas des chasseurs, Pantomime, Valse-Mazurka, Scéne du bouquet, la Freya (im Polka-Rhythmus!) und eine Finalstretta. Jede weitere Bemerkung ist überflüssig. Ophelia sucht den Tod, wobei sie — natürlich im Wahnsinn! — einmal einen Walzer singt. Dann valse ballet!!! Tanzende Schäfer und endlich definitives Ertrinken Ophelia's mit dem vorbelobten Brummstimmen. Gestehen wir aber gerne, daß hier ein Hauch von Poesie zu spüren und daß der Gebrauch den Thomas von der schwedischen Melodie macht, nicht ohne wenigstens äußerliche Wirkung ist. Sehr gelungen ist das Todtengräberlied zu Anfang des fünften Actes. Den Leichenzug Ophelia's begleitet ein Trauermarsch — im Sechsachteltact. Unter den Leidtragenden ist auch Vater Polonius. Dieser von Shakespeare wunderbar gezeichnete Charakter ist in der Oper zur nichtssagenden Füllfigur geworden — „you are a fishmonger" möchte man ihm mit Hamlet zurufen. Hamlet zögert noch immer. Da erscheint nochmals — 24 Tacte vor dem Fallen des Vorhangs

— das Gespenst als ultimo ratio — und ruft souviens toi; dann sticht Hamlet den König endlich todt. —

Als Merkwürdigkeit heben wir endlich auch noch hervor, das einzelne Stellen klingen, als habe Thomas in Nebenstunden Zeit gefunden, flüchtige Blicke in Wagners Compositionen zu werfen. Er hat sogar ein wiederholt auftauchendes Leitmotiv angebracht, und dieses Motiv gehört obendrein Wagner an; es ist eine allbekannte Melodie Elsa's aus „Lohengrin". Vielleicht ist es auch eine von Wagner hergeholte Anregung, daß Thomas dem Streben nach dramatischer Wahrheit keinen Moment lang untreu wird. Die Scene auf der Terrasse macht aber trotz des mächtigen Hilfsmittels der Musik nicht entfernt den Eindruck der Scene bei Shakespeare. Auch an Mozarts Komthur darf man nicht denken. Thomas' „Geist" wetteifert an Langweiligkeit mit dem Eremiten im „Freischütz". Wie er auf dem kleinen d zu singen anfängt und davon nicht wegkömmt, meint man, es sei der Nachtwächter von Helsingör, welcher die Stunde absingt. (Der Chor in Glucks „Alceste", der hier wohl als Muster gedient, klingt etwas anders.) Thomas' Oper gilt in Frankreich für ein Meisterwerk ersten Ranges und hat in Paris bereits ihre hundertste Aufführung erlebt. Ja, sie hat Weltruf und hat sich z. B. in Petersburg mit der Nielsson brillant bewährt. Der Mangel an neuen Opern macht diese Erfolge erklärlich.

J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist*).

εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο.
(Aristot. Metaphys.)

Die Gattung der durchcomponirten Ballade, bei welcher die Musik den einzelnen im Texte geschilderten Situtationen illustrirend folgt, und es eine Aufgabe für den Componisten bleibt in das wechselnde Detail die architektonisch ihre Massen disponirende Anlage zu bringen, deren die Musik als solche einmal nicht entbehren kann — eine Aufgabe einen in sich geschlossenen und gerundeten Organismus hinzustellen und nicht ein buntes Quodlibet hinzuwerfen — diese Gattung großer musikalischer Balladen, welche in der deutschen Musikliteratur eine eigene, ganz bedeutende Klasse von Compositionen bildet, datirt unverkennbar von den Dichtungen G. A. Bürgers, welche zuerst den Tonsetzern dazu die Anregung gaben. Der Dichter selbst hatte bei seiner Lenore (1773) noch keinen andern Wunsch als daß er

*) Der Leser würde mich zum Danke verpflichten, wenn er zur Ergänzung obigen Aufsatzes einen Blick in meinen früheren Aufsatz „Karl Löwe" in den culturhistorischen Bildern werfen wollte.

sich seine Verse, wie bis dahin gebräuchlich gewesen, nach irgendeiner volksliedmäßigen Weise strophisch gesungen dachte, und er freute sich schon seine Ballade als Spinnstubenlied ins Volk dringen zu sehen.

Johann André, der noch 1780 den „Bruder Graurock" und „Die Weiber von Weinsberg" nach alter einfacher Art als Strophenlieder componirt hatte, brachte drei Jahre später dieselben Weiber von Weinsberg als durchcomponirte Ballade — er kann als der Vater dieser Kunstgattung angesehen werden. Wem der Geschmack an der modernen gewürzten und nur zu oft verwürzten Musik und insbesondere an den modernen Klavierbegleitungen, welche oft schon ein völliges brillantes Concertstück mit zufällig und nebenher eingreifender Singstimme vorstellen können, nicht den Sinn für das einfach Gute und Angemessene, anspruchslos Tüchtige abgestumpft und verdorben hat, der wird nicht umhin können André's Composition bei aller Einfachheit und Einfalt trefflich zu nennen. Denn einfach ist sie in hohem Grade — die Zeile für die rechte Hand des begleitenden Spielers enthält auch die Singstimme, die Baßzeile beschränkt sich mehrentheils, nach Art eines Generalbasses, auf die einfachen Fundamentaltöne der jeweiligen Harmonie. Und sogar noch vor den „Weibern von Weinsberg" brachte André die „Leonore" (1782 sogar schon als „zweite verbesserte Auflage" — die erste ist nicht mehr nachweisbar), durchcomponirt und in ihrer Einfachheit die Sache an der Wurzel packend. Die Welt hat das treffliche Werk trotz der fünf Auflagen die es erlebte, vergessen, wie sie mit gleichem Unrecht Zumsteegs einst so gepriesene „Leonore" ver-

gessen hat, und heute höchstens nur noch weiß, daß sie einmal da war. Zumsteeg war es aber ohne Zweifel welcher die durchcomponirte Ballade erst in Aufnahme brachte. Man könnte Karl Löwe mit Fug und Recht den Zumsteeg unserer Tage nennen, so wie Zumsteeg — wie man mit einem Wortspiele sagen könnte — der Löwe unter den Balladencomponisten seiner Zeit war. Lenore galt so ziemlich als sein Hauptwerk — man gedenkt ihrer, wie gesagt, kaum noch gelegentlich im „historischen Sinn" wie man auch die Lenore von W. J. Tomaschek vergaß, musikalisch die reichste und glänzendste aller dieser „Lenoren" und ein Meisterstück dazu. Tomaschek hat, beläufig gesagt, das Unglück gehabt in Prag, dieser Oubliette der Componisten, zu leben und zu sterben; stolz abgewendet von dem Treiben des lortigen gemeinen Musikantenthums von „Anno dazumal" — und dem Publicum die Nichtachtung und Nichtbeachtung mit der es ihn behandelte, reichlich durch schroffe Verachtung vergeltend. Hätte dieser ausgezeichnete Tonsetzer, dem nur seine Vereinsamung in dem damaligen Prag einen gewissen Philisterzug gab, welcher ganz wunderlich wie ein Schleier über seine glänzende Begabung und seine vollendet meisterhafte Durchbildung hinzieht, in Leipzig, in Berlin oder Wien gelebt, sein Name müßte in Recht zu den Vertretern classischer Claviermusik zählen! Aber Prag scheint ein für allemal das Grab der Componisten zu sein, — trotz des stets wiederholten schmeichelhaften Ausspruches den Mozart bei Gelegenheit seines Don Giovanni hören ließ. — Tomaschek hat sich übrigens in dem weitläufigen Ballade-Genre noch ein zweitesmal versucht

— dieses zweite Balladenstück betitelt sich „die Gründung des Klosters Hohenfurth," und entspricht der Länge dieses Titels — das Gedicht ist von der wiener Dichterin Karoline Pichler, gebornen Edeln v. Greiner, die gleich ihren poetischen Colleginnen Johanna Franul v. Weißenthurn, gebornen v. Grünberg, Helmina v. Chezy, gebornen v. Klencke im Diesseits aus der Hippokrene und im Jenseits aus dem Lethe getrunken. Wenn Tomascheks Auftreten schon nach der Zeit Zumsteegs geschieht, so hatte Zumsteeg seiner Zeit mancherlei Mitstrebende und Genossen — Andreas Rombergs ganz achtbare Composition zu Schillers „Kindsmörderin" gehört hieher, ebenso Heckels „Clémence Isaure" (mit französischem Texte: à Toulouse était une belle, Clémence Isaure était son nom, Lautrec brûla pour elle u. s. w. — es ist die Entstehungsgeschichte der berühmten jeux floreaux), und gewissermaßen selbst Bernhard Anselm Webers „Gang nach dem Eisenhammer" — wo indessen der Gesang bloß Declamation ersetzt wird, und das Ganze sich melodramatisch gestaltet. Mit Goethes „Erlkönig" als Stoff für musikalische Composition gieng es vollends wie weiland zur alten Niederländerzeit mit dem homme armé, oder in der Zeit der italischen Hof- und Prunk-Oper mit dem Textbuche der „Olympiade". Nach Zumsteeg und vor Löwe ist auf diesem Gebiete nur Franz Schubert zu nennen. „Erlkönig," „Ritter Toggenburg," „der Zwerg" — wer kennt nicht diese Compositionen? Weniger bekannt ist der „Taucher" — eine richtige Bandwurm-Ballade, die ein ganzes dickes Musikheft füllt und die also kein Mensch singen mag, die indessen Beethovens Erstaunen erregte und

ihm den Ausruf entlockte: „In dem Stücke da sind ja drei, vier andere — aber wahrlich in diesem Schubert lebt ein göttlicher Funken!“ Löwe's Beispiel hat von den Zeitgenossen fast nur auf Schumann anregend eingewirkt. Die „Löwenbraut“ nach Chamisso's Gedicht gehört ganz der Richtung und Weise Löwe's an, auch „Belsazar“ (nach Heine) ist hier zu nennen — ebenso die treffliche zur Zeit des (dermal gottlob überwundenen) Napoleon-Cultus in Deutschland viel gesungene Ballade: „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier'.“ Ja, Schumann versuchte sogar ein neues, aber von Haus aus verunglücktes Genre einzuführen — ein unerfreuliches Mittelding von Ballade und Oper. („Das Glück von Edenhall“ u. a. m.) Für die Zeit von 1800 bis etwa 1810 und noch länger war Zumsteeg der Balladen-Componist par excellence — heutzutage hält es schon schwer seine Compositionen, die man denn doch, sollte man meinen, in möglichster Vollständigkeit kennen muß, wenn man über den Künstler urtheilen will, selbst auf antiquarischem Weg aufzutreiben. Wer sie aber besitzt, bewahre sie wohl, zwischen nicht wenigem Trödel wird er auch nicht wenige Perlen finden. Als Zumsteeg starb, hatte die gewöhnliche Verlegerspeculation nichts eiliger, als zusammenzuraffen und zu drucken was zu finden war. Daher wohl ist Mittelgut, ja ganz Werthloses mit Trefflichem und Trefflichstem kaum bei einem anderen Tonsetzer in gleicher Weise gemischt. Wir singen ein Stück und bedauern die fünf Minuten blanken Zeitverlustes die es uns gekostet — wir wenden das Blatt im Notenheft, und etwas Köstliches blickt uns aus den Noten entgegen. Kennen

wir aber Zumsteeg, so werden wir uns sehr besinnen ihn als einen abgethanen Vorgänger Löwe's kurz und gut mit einem Fußstoße zu beseitigen. Er hat seinen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte und verdient ihn.

„Bürgers „„Lenore"" meint der Autor eines Aufsatzes über den Balladenlöwe in der Augsburger allgemeinen Zeitung*) — „wird dauernd fortleben, wenn Zumsteegs Musik dazu längst der Vergessenheit verfallen ist, während umgekehrt Vogels unbedeutende Dichtung „„Heinrich der Vogler"" nur durch die Löwe'sche Composition der Nachwelt erhalten bleibt. Zwar hat es auch schon vor ihm an Versuchen nicht gefehlt, Dichtungen in Balladenform musikalisch zu bearbeiten. Zumsteeg, Zelter, Reichardt haben in dieser Bemerkenswerthes geschaffen, insonderheit wußten unsere Eltern von Zumsteegs Compositionen die Bürger'schen Balladen „„Lenore"" und „„Pfarrerstochter von Taubenhain"" nicht genug zu rühmen — und wer möchte sie jetzt noch singen hören?"

Ohne mich mit Lessing auch nur entfernt in Parallele setzen zu wollen möchte ich, wie er weiland auf die Frage: „Wer die Verdienste des Hrn. Gottsched um die deutsche Literatur läugnen wolle?" auf die wegen Zumsteeg gestellte Frage laut und deutlich antworten: „Ich!" Vielleicht haben unsere Eltern mit ihrer Anerkennung so gar Unrecht nicht gehabt, und wir thäten vielleicht nicht übel das vierte Gebot auch auf musikalischem Gebiet ein wenig zu respectiren. Der Autor jener Beurtheilung Löwe's statuirt sogar von Zumsteeg

*) Jahrg. 1872 S. 224, 225.

zu Zelter und Reichardt einen Fortschritt: „selbst die schon einer späteren Zeit angehörigen, unter Goethe's eigenen Augen und Ohren entstandenen Balladencompositionen von Zelter und Reichardt erscheinen, so wenig ihr musikalischer Werth an sich (?) bestritten werden mag, im Vergleich zu Löwe's Schöpfungen bis auf einige Ausnahmen unbedeutend und veraltet.“ Die Ausnahmen wo Zelters Compositionen nicht veraltet sind, und eigentlich von Haus aus ganz und gar unbedeutend heißen müssen, diese Ausnahmen aufzufinden dürfte seine Schwierigkeit haben. Mit allem möglichen Respect vor „Goethe's eigenen Augen und Ohren“ sei es gesagt: sie waren gar keine Garantie dafür, daß unter ihrer Controle gute Musik entstehe. Goethe schrieb allerdings gleich in seinem ersten Brief an Zelter über dessen ihm. zugekommene Compositionen: „daß er der Musik so herzliche Töne nicht zugetraut haben würde“ — er schrieb es zu einer Zeit wo er, wie wir aus seinen Tag- und Jahresheften wissen, Mozart längst kannte, wo er dessen Entführung aus dem Serail, Don Juan und Zauberflöte längst auf das Theater gebracht. Woraus also folgt daß, wenn man Goethe's Autorität auch auf diesem Gebiete für maßgebend gelten lassen will, Zelter über Mozart steht, und daß z. B. Pamina's G-moll Arie keine so „herzlichen Töne“ anschlägt als Zelter ihrer mächtig war. Aber wahrlich: wenn, wie Zelter selbst in einem seiner Briefe an Goethe meint, die landschaftliche Umgebung den Musiker anregt, und wenn z. B. im Styl Palestrina's und seiner Genossen etwas von der einfachen Größe der römischen Campagna und dem edlen Linienzug der Albaner- und Sabiner-

berge zu finden sein möchte, und in Alessandro Scarlatti, Leo, Pergolese ꝛc. etwas von dem sonnigen Himmel und dem blühenden Lande Neapels, und die Musik der Venezianer uns einen der architektonischen Marmorpracht und der eigenthümlichen Romantik der Lagunenstadt analogen Eindruck machen kann — so ist Zelters Musik die richtige Hasenhaide bei Berlin, oder die Gegend von Jüterbogk mit ihrer dürren Sandöde und ihren trockenen Kieferwäldchen, wo nimmer eine Nachtigal schlagen mag und keine erfrischende Quelle sprudelt. Meint doch Otto Jahn: Goethe habe sicherlich die Compositionen Zelters allen übrigen hauptsächlich deßwegen vorgezogen weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzu brachten. Reichardt ist weitaus der bessere und bedeutendere, trotz der bittern Xenie mit welcher er sehr ungerechter Weise bedacht worden: „frostig und herzlos ist der Gesang u. s. w. Seine so überaus einfache Composition des „Erlkönigs" bleibt immer eine der besten des Gedichts.

Jedenfalls bedeutender als Zelter und Reichardt, und zwar sehr viel bedeutender, ist Zumsteeg. Er erscheint, was von jenen zwei andern in keiner Weise gesagt werden kann, als der unmittelbare Vorläufer Löwe's, und das Wort des Aristoteles, wenn er sagt: „hätt' es keinen Phrynis gegeben, so gäbe es auch keinen Timotheos," kann hier eine analoge Anwendung finden. Zumsteeg gleicht der künstlerischen Individualität Löwe's bis selbst in Nebendinge und einzelne Züge hinein. Die Kunstzeit aber, welcher Zumsteeg angehörte, von deren Geist auch er gehoben und getragen wurde, war in vielen Beziehungen eine wahrhaft goldene, auf welche etwa verächtlich herabzu-

sehen wir kaum Ursache haben. Sieht man von den älteren Bach und Händel und von den etwas neueren C. M. v. Weber und Franz Schubert ab, so haben sich kaum in einer anderen Epoche so viele glänzende Namen deutscher Tonkunst zusammengedrängt! Und in der That ist etwas von der reinen Schönheit, die uns mit klaren Augen anblickt, von der krystallhellen Durchsichtigkeit, reinen Zeichnung und harmonischen Färbung, von der ganzen edlen Einfachheit der Tonwerke jener musikalisch-classischen Zeit auch auf Zumsteeg übergegangen: die Geschicklichkeit mit scheinbar ganz anspruchlosen Kunstmitteln für das Einzelne den richtigsten Ton zu treffen, mit scheinbar geringem Aufwand von Kräften auch äußerlich eine sehr bedeutende Wirkung zu erzielen. Uebrigens ist es nur mit Beziehung auf den Luxus und die Aufbietung aller ersinnlichen Effectmittel der neueren und neuesten Musik gesprochen, wenn hier die edle Einfachheit jener classischen Tonkunst hervorgehoben worden. Man findet bei Mozart, bei Haydn u. s. w. nicht bloß eine vollendet feine, sondern auch eine überaus reiche Kunstbildung, und oft genug geniale und sogar sehr große Kühnheiten, über welche die gleichzeitige Kritik Zeter schrie und von Ueberladung zu reden fand, wo unserm an ganz Anderes gewöhnten Ohr alles schlicht und simpel erscheint. Auch die Musik ist den Weg gegangen den die Künste so oft nehmen: nach dem archaisch-strengen, erhabenen, hoheitsvollen, zuweilen herben und schroffen Styl kam der ideale, rein schöne Styl, nach diesem der reiche Styl, zu dessen Vertretern man oft mit den Worten jenes griechischen Malers sagen könnte: „Weil du deine Helena

nicht schön machen konntest, so hast du sie reich gemacht. Der reiche Styl aber pflegt der unmittelbare Vorläufer der Entartung und des Kunstverfalls zu sein. Für Zumsteeg sorgte sein guter Genius daß er ihn in der Periode des schönen Styls geboren werden ließ, wie Löwe der Periode des reichen Styls angehört.

Ich werde mich hier, wie natürlich, wohl hüten über Zumsteeg etwa Notizen zu bringen die man in jedem musikalischen Lexikon findet — über seine intime Jugendfreundschaft mit Schiller in der Karlsakademie und so weiter bis zu seinem Tode, der ihn am 27 Jan. 1802 im 42. Lebensjahr zu Stuttgart ereilte. Der Nachruf, den ihm damals die Leipziger musikalische Zeitung widmete, rühmt von ihm daß Mozart und Jomelli der Gegenstand seiner begeisterten Verehrung und seine Muster gewesen. In der That merkt man seiner Musik das Concordat welches er zwischen dem deutschen und dem italienischen Vorbild in seinem Innern schloß recht sehr an. Die etwas schwächliche Anmuth, die sogenannte „Singbarkeit," und die etwas wasserhelle Klarheit, wo man sie bei ihm findet und wodurch er sich den Zeitgenossen ganz besonders angenehm machte kommt so ziemlich auf Jomelli's Rechnung, für den man damals in Stuttgart schwärmte — was Zumsteeg für uns noch werthvoll und genießbar macht, sind die Mozart'schen Elemente seiner Musik, die zum Glück als die vorwaltenden erscheinen. Man verabscheute damals in Stuttgart — nach Goethe's Bericht — deutsche Musik, und folglich auch Mozart: „aus den brillanten Zeiten des Herzogs Karl, wo Jomelli die Oper dirigirte, ist der Eindruck und die Liebe zur italienischen Musik

bei älteren Personen hier noch lebhaft verblieben . . . alle sprachen mit Entzücken von jenen brillanten Zeiten in denen sich ihr Geschmack zuerst gebildet, und verabscheuen deutsche Musik und Gesang." Den schärfsten Ausdruck fand die Stuttgarter Jomelli-Anbetung und und Mozart-Verabscheuung in den berufenen „Briefen über den Geschmack in der Musik" von den königlich württembergischen Hofmusikus J. B. Schaul, für welchen Jomelli ein „Gott der Harmonie" ist, dagegen „Mozarts Harmonie hart, gesucht" u. s. w. So schrieb Goethe 1797, und Schaul gar noch 1809 — es ist natürlich daß sich Zumsteeg dem Jomelli-Cultus nicht entziehen konnte, aber es ist kein kleines Verdienst daß er sich den klaren Blick für die Bedeutung des verlästerten und verketzerten Mozart nicht trüben ließ — schon dieser eine Umstand kennzeichnet ihn als echten Künstler!

Wenn bei Zumsteeg das Hauptgewicht auf die Ballade fällt, so dürfen wir bei ihm nicht vergessen daß er, so wie Löwe, nicht bloß Balladencomponist war. Löwe hat neben seinen Balladen und Liedern, wie bekannt, auch Oratorien componirt, in welche aber der Balladenzug merkwürdig genug hinspielt; ferner Klaviersonaten, eine „Frühlingssonate", deren einleitendes Adagio doch wieder nur die verheimlichte Gesangscomposition eines Uhland'schen Gedichts ist, dessen Verse ausdrücklich beigeschrieben worden — und eine andere Sonate, die ein kleines an sich unbedeutendes Thema durch alle Sätze festhält; ein Kunststück in welchem in alter Zeit Josquin de Près, in mittlerer Zeit J. S. Bach, in neuer Zeit Beethoven das Staunenswertheste geleistet hat, das zu bewältigen aber Löwe der Mann

nicht war. Zumsteeg seinerseits hat neben seinen Balladen und Liedern einige Opern componirt, welche auch soweit sie uns bekannt geworden, eine den Balladen völlig verwandte Schreib- und Ausdrucksweise zeigen — so eine verschollene Jugend-Oper „Armida," welche sein Talent zuerst in entschiedener Weise gezeigt haben soll, Gotters „Geister-Insel" (nach Shakespeare's „Sturm" frei gedichtet), „das Pfauenfest" mit einen dem Märchen der Benedicte Naubert vom „kurzen Mantel" nachgebildeten Text (durch einen langen Zaubermantel, der die bedenkliche Eigenschaft hat auf den Schultern jeder untreuen Liebenden zur Mantillenbreite einzuschrumpfen, wird ein verleumdetes Hof-Fräulein am Hofe des Königs Artus glänzend gerechtfertigt, nachdem mehrere andere Damen, ja die Königin Ginevra selbst, bei der Probe sehr schlecht bestanden), und endlich sein Schwanengesang „Elbodonkani", Text von Haug. Die Leipziger Musikzeitung berichtete 1802 auch mit großer Anerkennung von einer Trauer-Cantate mit Orchester; Klopstocks „Frühlingsfeier" in ähnlicher Behandlung war sogar eines seiner gepriesensten Werke — alles das ist, gleich den Solostücken für Violoncell, die Zumsteeg herausgab, völlig vergessen. Diese Werke würden alle zusammen Zumsteegs Namen nicht auf die Nachwelt gebracht haben, die Balladen haben es gethan. Man könnte sie in drei Classen theilen: Großballaden, Mittelballaden, Kleinballaden. Zu den Großballaden gehören: „Lenore," „die Entführung," „des Pfarrers Tochter von Taubenhain," „das Lied von der Treue", Dichtungen, wie bekannt, sämmtlich von Büger, die „Büßende" von Stolberg, „Elwine" vom Freiherrn v. Ulmen-

stein. Mittelballaden sind: Schillers „Ritter von Toggenburg," „Robert und Käthe," „Richard und Mathilde" (nach Ticket von Haug) u. a. m. Zu den Kleinballaden, die strophenmäßig, zu singen sind, gehört: „Una," Goethes „Zauberlehrling," der „Nebelgeist" (von Woltmann), das „Marienbild," die „Hexenballade" u. a. Diesen Gesängen reihen sich andere an, welche, ohne Balladen zu sein, eine ähnliche Disposition haben; neben den Großballaden steht z. B. Schillers „Erwartung," neben den Mittelballaden Kosegartens „Melancholikon" und Ossians „Colma" nach Goethes Uebersetzung, der 1797 das Werk bei Zumsteeg hörte, und einen Augenblick daran dachte es auf's Theater zu bringen. Ferner Lieder und eine Menge Stücke bei denen man mit Erstaunen sieht, was alles Zumsteeg zum Componiren geeignet fand, eine kleine komische Erzählung, wie „die beiden Bonzen," eine Fabel, wie die vom „Kukuk und Kauz und zwo Eulen," ja sogar — ein Epigramm, es fehlt nur noch daß er auch eine Charade in Musik gesetzt hätte. Aber es geht überall mit Ehrlichkeit und aufrichtiger Hingebung an die gewählte Aufgabe! Den Schlußvers jener Fabel: „Wir selber, wir müssen uns loben, es lobt uns ja niemand als wir," endigt er, um das Unangemessene des Selbstlobes anzudeuten, mit einem unaufgelöst bleibenden Septimen-Accord — der Einfall könnte von Löwe sein. In dem componirten Epigramm:

„Sorgt für die Zukunft, sorgt bei Zeiten!
Seufzt augenverdrehend Herr Philint,
Und läßt sich seinen Sarg bereiten,
Weil jetzt — die Bretter wohlfeil sind,"

folgt er dem Text Wort für Wort, fängt so luguber und begräbnißmäßig an wie möglich, und illustrirt die unvermuthete Schlußwendung des Textes durch eine ebenso unvermuthete musikalische. Zumsteeg gleicht Franz Schubert, Schumann und Löwe, vor deren Componisteneifer kaum irgendein Gedicht sicher war. Es finden sich bei Zumsteeg Lieder von acht ja von sechs Tacten, wenn der Text nicht für mehr Raum gab (im 7. Heft das Lied „Ach die entzückenden Töne der Saiten", Matthisons „Abendstern" u. s. w.) Er componirt Goethe, aber auch August Lafontaine ist ihm mit dem Liede der Mohrin Iglou (aus dem weiland beliebten satirisch-humoristischen Roman Quinctius Heimeran von Flamming) nicht zu schlecht, und auch er darf sich wie Löwe rühmen allerlei Poetaster und ihre Verseleien mit seiner Musik auf dem Zeitenstrom oben erhalten zu haben. Seine letzte Composition war der Abschiedsmonolog Johanna's aus Schillers Jungfrau von Orleans.

Zumsteegs Ruf und Ruhm scheint erst seine „Lenore" begründet zu haben. Sie erschien 1790 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig und wurde sofort bei Zuhlener in Mainz und bei Tranquillo Mollo in Wien nachgedruckt. Wenn André's „Lenore" noch sehr nahe an der älteren ganz schlichten Behandlungsweise in der Art Grauns, Rolle's u. a. steht, und Tomascheks Lenore schon deutlich den Stempel der Beethoven-Zeit (bis etwa Op. 30 gerechnet) trägt, so hat Zumsteegs Lenore noch deutlich genug die Physiognomie der Mozart'schen Epoche. In allen drei Compositionen wird die erwähnte Styleigenheit vorzüglich in der Weise fühlbar, wie das begleitende Klavier

behandelt ist. Sieht man daß die Lenore Zumsteegs in der Breitkopf'schen Ausgabe 46 Seiten, in der von T. Mollo 33 Seiten Querfolio lang ist, so würde man über diese Ausdehnung auf's höchste erstaunen müssen, wäre die Lenore Tomascheks nicht noch länger. Die Lenore des Prager Musikers ist auch wiederum eine jener eigenthümlichen Opernmetastasen wie sie bei deutschen Componisten, die kein passendes Textbuch oder die Thore des Operntheaters verschlossen finden, zuweilen vorkommt. Tomascheks Gattin Wilhelmine, eine Schwester des Dichters Carl Egon Ebert, und ausgezeichnete Sängerin, führte zuweilen das Heldenstück aus, die ganze Ballade vorzutragen. Wer sie sonst ungekürzt hören wollte, müßte für Relais von Sängerinnen sorgen. Tomaschek leitet seine Ballade mit einer ganz ordentlichen selbständigen Ouverture ein, in der sich die in der Ballade selbst vorkommenden Motive ankündigen — die Tröstungen und Ermahnungen der Mutter werden zu förmlichen Arien mit den in der damaligen Oper für wesentlich gehaltenen Textwiederholungen; andere Partien gleichen Sätzen aus einem dramatisch bewegten Opernfinale mit durchgehendem verbindendem Begleitungsmotiv, wie dergleichen bei Mozart vorkommt (z. B. im Figaro) Die fromme Wendung des letzten Verses hat wunderlicherweise den Componisten verleitet, die Geister, von denen der Dichter doch ausdrücklich sagt daß sie ihre Weise „heulen" und die nicht lange vorher Galgen und Rad umtanzt haben, einen feierlich verklärten, ruhige Seligkeit athmenden Gesang anstimmen zu lassen, der den Bewohnern Elysiums in Glucks Orfeo ganz gut zum Gesicht stehen würde. Das Werk wurde für Tomaschek folgenreich — es verschaffte ihm vom

Grafen Bouquoy eine lebenslängliche Pension. Tomaschek selbst war späterhin mit seiner Behandlung der Singstimme nicht zufrieden — er behielt die Klavierbegleitung bei änderte aber den Singpart völlig — auf den gestochenen Notenplatten wurde dann der ursprüngliche weggeschliffen und der neue dafür eingravirt. Tomaschek klagte hernach oft, welche erschreckliche Mühe, welche ihm diese Umarbeitung verursacht, bei der er durch seine beibehaltene Klavierbegleitung aufs unbequemste gebunden gewesen sei und am Ende hängen „wir doch ab von Creaturen die wir machten" würde ihm Mephisto tröstend gesagt haben. Zumsteegs Lenore erreicht an musikalischer Kraft und Tiefe die Composition Tomascheks nicht, aber sie hat nicht nur im Ganzen den Vorzug keine Oper in partibus infidelium zu sein, vielmehr den Balladenton richtig zu treffen, sondern sie überglänzt das Werk Tomascheks sogar auch in einzelnen Partien, wie in dem gespenstig schauerlichen „laßt uns den Leib begraben," welches Tomaschek ziemlich gleichgültig abfertigt (wofür er das „nach Mitternacht begrabt den Leib" als meisterlich fugirt begleiteter Choral, sehr ähnlich dem Gesang der geharnischten Männer in der Zauberflöte, vortragen läßt). Den Ton des Gespenstigen, Nächtlichen, Schauerlichen traf Zumsteeg in einer Weise wie kaum ein zweiter Tonsetzer. Seine kleine kurze Strophenballade „Una" ist in diesem Sinn ein kleines Meisterstück zu nennen. Auch die Schildernng des Spuks im Pfarrgarten zu Taubenhain ist von einer so unheimlichen Färbung, daß man sich unwillkürlich von Schauer erfaßt fühlt; Zumsteeg muß bei diesen seinen eigenen Tönen ein tiefes Grauen empfunden haben —

man wird im ganzen Löwe, der doch auch zwar nicht „mit dem Teufel," aber doch mit allen möglichen Gespenstern „Du und Du ist," nichts in gleichem Maße Packendes nachweisen können. Darnach wirkt es nun freilich wie ein kaltes Sturzbad wenn bei den Worten „des Pfarrers Tochter von Taubenhain war schuldlos wie ein Täubchen" der Ton spießbürgerlich-philiströser Behaglichkeit angeschlagen wird, und durch eine beträchtliche Anzahl von Strophen (die Menge Text musikalisch unter Dach zu bringen war für Zumsteeg augenscheinlich eine Verlegenheit) nicht mehr verstummen will. Solche kalte Sturzbäder, ein solches plötzliches Verschwinden des begeistert schildernden, wahrhaften Tondichters um dem römisch-deutschen heiligen Reichscomponisten mit Haarbeutel und Jabot Platz zu machen, dergleichen künstlerische Lapsus kommen bei Zumsteeg leider gar nicht selten vor. Sein vertrauter Umgang mit der Gespensterschaft hat ihn nicht davor zu bewahren vermocht, daß er in der Lenore das „lustige Gesindel" am Hochgericht nach einer Tanzweise tanzen läßt, die an die Klimperstückchen der weiland Rococo-Spieluhren mit ihren altfränkischen Menuetten und Anglaisen erinnert. Wogegen das folgende befehlende „Sasa! Gesindel: hier! komm hier" und das Nachprasseln „wie Wirbelwind am Haselbusche rasselt," so vortrefflich ist wie möglich. Natürlich stecken die Balladen, und vorab die Lenore, voll Tonmalereien: das Herantraben des Pferdes, der wilde Galopp, die donnernden Brücken, das klirrend aufsliegende Gitterthor, des „Reiters Koller, das Stück für Stück wie mürber Zunder abfällt," das Versinken des Rappen. In der „Elwine" wird die dumpfe ahnungs-

volle Stille vor dem Gewitter, der losbrechende wilde Seesturm, das „Donnern der Woge am ehernen Strand" ausführlich und glücklich geschildert — in der Pfarrerstochter sogar mit geradezu peinlicher Deutlichkeit die „wilden unsäglichen Schmerzen" womit die arme Rosette dem Knaben in der Laube das Leben gibt! Zumsteeg hörte auch sehr fein wo schon der Dichter mit Worten gemalt; er fühlt daß Verse wie „Rapp'! Rapp'! mich dünkt der Hahn schon ruft, bald wird der Sand verrinnen, Rapp, Rapp, ich wittre Morgenluft" oder „mich hacken die Raben vom Rade," auch ohne Musik schauerlich und entsetzlich klingen, und er hütet sich wohl die Malerei des Dichters mit seiner Musik zu übermalen und zu übertönen. Er charakterisirt überhaupt sehr gut und glücklich — während z. B. der gespenstige Reiter vor Lenorens Thüre sich bei Tomaschek gleich wie der Komthur im Don Juan ankündigt, und Lenore mit einem sehr harten Kopf hätte erwacht sein müssen, um nicht sofort etwas Unheimliches zu merken, läßt Zumsteeg seinen „Wilhelm" wie einen kecken im Krieg etwas verwilderten Reiter sprechen (wie er ja auch im Texte thut); erst nach und nach tritt das Unheimliche mehr und mehr hervor. Der pathetische Anfang der Lenore ist würdig und bedeutend, trefflich contrastirt der frohe Jubelmarsch des heimziehenden Heeres. Aber für stärkste Gemüthserregungen reicht Zumsteegs Kraft nicht aus, er malt Lenorens Verzweiflung, so sichtlich er sich anstrengt mit matten Farben, und die ganzen langen Wechselreden zwischen Mutter und Tochter werden entschieden langweilig (diese Partien sind bei Tomaschek dagegen ganz vortrefflich, voll Leben und Feuer). Auch der Fluch

den die arme Rosette dem Junker v. Falkenstein ins Gesicht schleudert, klingt bedenklich zahm — nur die Stelle „sieh her, mit Jammer und Hohn" leuchtet kräftig heraus; sie erinnert merkwürdigerweise an Glucks musikalische Diction.

Etwas besser geht in ihrem Zorn „Elwine" ins Zeug. Diese Ballade (sie erschien 1801) ist als Ganzes genommen der Lenore nicht gleichzustellen, im Einzelnen aber hat sie unter allen vielleicht die wenigsten Flecken und schwachen Stellen. Die Dichtung des Frhrn. v. Ulmenstein ist spaßhaft genug. Ein Pärchen, Friedrich und Elwine, lebt nicht fern vom Ufer der östlichen See in einer überaus fruchtbaren Gegend voll Viehzucht, Bienenzucht u. s. w. — vermuthlich also in Holstein. Sein Hüttchen und Gärtchen ist der Wohnsitz der Zufriedenheit, „bei Arbeit und Fleiß schmeckt ihm so herrlich sein Näpfchen mit Reis." Da führt der böse Feind zwei Kaufleute aus Indien mit Seidenstoffen, Edelsteinen u. s. w. her (was die nur im „Hüttchen und Gärtchen" zu suchen haben? Bei dem mit Reisbrei zufriedenen Pärchen können sie doch nicht auf Absatz ihrer indischen Luxuswaaren rechnen!) Das reizt des Mannes hochfahrenden Sinn — er will auch reich werden. Heutzutage würde Friedrich sich vermuthlich aufs Börsenspiel legen, der Mitgründer einer Bank werden, damals war die Sache weitläufiger; er macht sich bei Nacht und Nebel heimlich davon nach Ostindien. Elwine läßt jetzt alles was in der Oper je „Didone abbandonata" oder „Arianna" geheißen hat hinter sich zurück. Sie flucht dem Flüchtling buchstäblich alle Wetter auf den Hals, und ersucht die See den treulo-

sen Mann auf ewig zu verschlingen und als ihr nun die See diese Gefälligkeit erwiesen (so glaubt sie wenigstens), so verzweifelt sie, will ihrem Mann folgen „wo niemand mehr sie trennen kann," und springt ins Meer.

Sehr voreiliger Weise — denn Friedrich ist nicht ertrunken, kehrt vielmehr mit „Gold und Edelgestein, mit kostbaren Stoffen so reich und so fein" frisch und gesund zurück. Da er aber „höret die Mähr" faßt ihn Verzweiflung er senkt den „lästigen Mammon" in den Abgrund und baut „ein Thürmlein am Rand, und härmt' sich darinnen bis daß er verschied," damit wäre die Geschichte eigentlich aus. Aber zu einer Ballade gehörte damals nothwendig etwas Geisterspuk. Der arme Friedrich muß also als Gerippe (hu!) „beladen mit goldenen Ketten" Mitternachts aus dem Thürmchen wanken, traurig ins Meer blicken, und dann „in's Thürmlein zurückwanken." „Das kommt von das!" würde der Diogenes der fliegenden Blätter sagen. „Und wenn er im Neumond die Felsen umkreist, dann Schiffer verschiebe die fährliche Fahrt, wohl manchen schon hat er vor Schiffbruch bewahrt." Er ist also eine Art von Wettermännchen, wie man dergleichen an alten Barometern als Spielerei findet. Die Musik zu dieser einfältigen Geschichte darf in ihrer Art vorzüglich heißen. Das Hauptgewicht fällt auf den sehr ausführlich gemalten Seesturm, den die Idylle vorher und die Tragödie nachher gleichsam nur einrahmen. Ein Ballade in solcher Art in größeren Massen wirksam zu disponiren, zu irgend einem, meist in die Mitte des Stückes verlegten Hauptpunkt zu steigern, versteht Zumsteeg vortrefflich. Robert und Käthe ist ähnlich ange-

legt. Diese Ballade ist in merkwürdiger und sehr bezeichnender Weise eine Mischung der strophenweise zu singenden und durchcomponirten Stücke. Die ersten Strophen sind nach einer sehr ausdrucksvollen, im besten Balladenton gehaltenen Melodie vorzutragen, dann folgt als Schwerpunkt wieder ein Gewitter, hier nur kurz angedeutet, aber in der einfachen Tonmalerei des rollenden nächtlichen Donners von nahezu erhabener Wirkung. Sehr fein empfunden ist es, daß die Erzählung der Geistererscheinung Roberts einfach nach der wiederkehrenden ersten Melodie vorzutragen ist; ganz kurz vor dem Schlusse hebt Zumsteeg eine bedeutende Stelle durch ein kurzes Recitativ hervor; eine Form, von welcher er zuweilen einen sehr wirksamen Gebrauch macht. Nicht an Mannigfaltigkeit aber an künstlerischer Vollendung übertrifft" Robert und Käthe" das große Prachtstück der „Leonore". Auch den Vorzug einer mäßigen Länge hat die obengenannte Ballade. Aber Zumsteegs Zeit nahm an den ein ganzes Musikheft füllenden Balladen, diesen schier endlosen Gesängen keinen Anstoß. Wie weiland die Ur-ur-Großeltern an den ähnlich endlosen Romanen ihrer Zeit, der „Syrerin Aramena", der „asiatische" Banise" u. s. w., nicht nur keinen Anstoß nahmen, sondern diese breiten mit polyhistorischem Inhalt vollgestopften Dichtungen ihnen eine ganze Bibliothek ersetzen halfen (noch „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" deutet nach dem alten Roman hinüber, der neben zahllosen Abenteuern ganze Abhandlungen und Essays im Leibe hatte), so halfen diese weitläufigen Balladen dem schlichten Bürgerhause die Oper ersetzen, deren Luxus sich zu vergönnen nicht eben Jeder Gelegenheit oder Geldmittel hatte. Heutzutage singt und hört sie (in der That) Niemand mehr

— weniger weil sie veraltet oder werthlos sind, als weil unsere Zeit in allen Dingen ungeduldig geworden; noch unsere Großeltern fuhren ohne ein Wort darüber zu verlieren, mit der gelben Kutsche von Dresden nach Leipzig ihre zwei bis drei Tage, wo wir schon die Geduld verlieren wenn sich der Bahnzug nach drei Stunden um eine Viertelstunde verspätet. Mit dieser Ungeduld der modernen Welt steht allerdings auf musikalischem Gebiete die Ergebung und Ausdauer in seltsamen Widerspruch womit die Leute eine fünfthalbstündige Oper von Meyerbeer oder Richard Wagner anhören. Das Schicksal nicht gesungen zu werden, theilen übrigens Zumsteegs Balladen auch mit moderneren, mit Schuberts „Taucher," „Erwartung," mit Löwe's „Jungfrau Lorenz," „Osferus" u. s. w., und aus denselben Gründen.

Unter den kleinen Balladen Zumsteegs ist „Ritter Toggenburg" eine der besten, der Schubert'schen Compositionen desselben Gedichtes so ziemlich ebenbürtig; der einfach rührende Ton spricht zum Herzen. In diesen Gesängen hilft sich Zumsteeg öfter als in den großen Balladen durch Strophengesang, dem sich an bedeutenderen Stellen selbständige Episoden einschieben (z. B. in „Robert und Käthe" das Gewitter, im „Toggenburg" der Marsch der Kreuzfahrer u. dgl. In „Lenore" fehlt dieses Auskunfts- und Erleichterungsmittel aber durch gleichartige Behandlung der im Bürger'schen Text wiederkehrenden gleichen Stellen bringt hier der Musiker eine gewisse schön wirkende architektonisch-symmetrische Disposition in seine Musik). In diesen kleinen Balladen ist Alles mehr skizzenhaft, andeutend behandelt.

Zuweilen klingt etwas hinein wie ein gesunder Klang aus dem Volksliede (man sehe die Hauptmelodie von „Robert und Käthe"). Den Uebergang zu den größeren Balladen vermittelt „Richard und Mathilde." Bei den Gedichten von Goethe ist es für Zumsteeg ein Unglück daß Andere, Spätere sie nochmals und viel besser und packender in Musik gesetzt haben. Den „Zauberlehrling" darf man neben Löwe's Composition, Mignons „heiß' mich nicht reden," neben jener Schuberts kaum nennen, obwohl Zumsteeg den richtigen Grundton sehr wohl getroffen hat. Ein Meisterwerck aber ist die „Erwartung" (Schillers Gedicht) im zweiten Hefte der „Sammlung kleiner Balladen und Lieder," die Disposition ist völlig der Behandlung desselben Gedichtes bei Schubert (Op. 116) ähnlich; und mag Zumsteegs Arbeit neben jener von Schubert (einer der zauberhaftesten und genialsten seiner Compositionen) sich auch ausnehmen wie ein blasses Aquarell neben einem Gemälde venetianisch glänzenden Colorits, man darf sie immer mit allen Ehren nennen. Kaum minder trefflich ist das „Melancholikon" im ersten Hefte (beide Hefte erschienen 1800), die bange Todesahnung, die sich wie ein düsterer Schleier über die erste Hälfte der Compositionen bereitet, das Entsetzen beim Nahen des „Würgers aller Creatur" die siegreiche Erhebung über die Schrecken des Todes am Schluß — das alles stempelt diese Composition zu einer der bedeutendsten ihres Schöpfers.*) Merkwürdig ist es — vielleicht

*) Ob es nicht lohnend wäre, Einzelnes und Bestes aus der großen Menge des Geringern und Gleichgiltigen herauszusuchen und z. B. Robert und Käthe, das Melancholikon und etwa noch

auch nur bloßer Zufall, daß der Satz la malinconia in Beethovens Quartett Op. 18 n. 6. an den Anfang des Zumsteeg'schen Melancholikon anklingt. Was macht aber Beethoven aus dem Motiv, das Zumsteeg eben nur hinwirft! Der obligate Sturmstelle fehlt auch im Melancholikon nicht. Hier (und in der Elwine) bezeichnet der Componist einzelner Stellen mit „taktlos" und dann wieder: „im Takt," für erstere will er ganz frei deklamatorischer Vortrag.

Zumsteeg und Löwe haben es beide gemeinsam daß man sie alle zwei als hochbegabte, hochpoetische Talente taxiren darf, aber ihnen den Titel der Genialität zuzugestehen sich durchaus besinnen muß, obwohl sie, wie Lessing bescheiden von sich selber sagte, oft etwas hervorbringen das den Anschein des Genialen hat, ohne es wirklich zu sein, was übrigens von Löwe in weit höherem Grade gilt als von Zumsteeg. Aber die gottgegebene Flamme der Genialität leuchtet und wärmt noch ganz anders! Wer es nicht glauben mag, halte Löwe's „Erlkönig" den man im Eifer der Anerkennung dem Schubert'schen sogar hat vorziehen wollen, neben diesen. Löwe's Composition wird dem Gedichte besser gerecht — der Vater reitet bei Schubert mit sehr viel unnöthigem Lärm und Spektakel, und sein Erlkönig singt wie ein Liebhaber der einer Geliebten ein Ständchen bringt, während Löwe's Nebelgespenst so unheimlich flüstert wie es flüstern soll. Aber ganz abgesehen

zwei bis drei kleinere Stücke in ein Heft zusammenzudrucken, und neu zu publiciren? Gänzlich vergessen zu sein verdient Zumsteeg wahrlich nicht.

davon daß Löwe einige sehr bedeutende Züge aus Schuberts Composition sich sehr gut hinters Ohr geschrieben, so hört man seinen Erlkönig am Ende doch mit verständeskühler Billigung des Angemessenen, mit Anerkennung des Wohlgetroffenen, während Schuberts Erlkönig alle wohlbegründeten Einwendungen siegreich zu Boden schlägt und unwiderstehlich hinreißt. Das Gretchenlied „Meine Ruh' ist hin" mit Löwe's Composition ist nach jener Schuberts vollends nicht wohl anzuhören — was für ein Gretchen-Ideal muß ihm dabei vorgeschwebt haben? Ist seine Musik hier herb, aber doch geistreich — wie es manche häßliche Mädchengesichter gibt, welche man dennoch nicht umhin kann interessant zu finden, so ist Zelters Musik hinwiederum gegen jene Löwe's nicht anhörbar — man muß dieses geistlose, platte, geradehin lächerliche Stück sehen, um so etwas auch nur für möglich zu halten! Besonders ist die bis zum dreigestrichenen C hinaufgeführte Schlußpassage zu den Worten, „an seinen Küssen vergehen sollt'" ein Non plus ultra von Geschmacklosigkeit. Und ein solcher, der bis auf den Namen vergessen wäre, hätte er nicht das Glück gehabt Goethes Freund und der sogenannte „Lehrer" Mendelssohns zu sein, wagte es Werke wie Spohrs Faust, Webers Freischütz zu verhöhnen, ihre Schöpfer seinem großen Freunde als verächtliche Pfuscher zu schildern! Löwe's „Lotosblume" nach Heine hält den Vergleich mit den beiden herrlichen Compositionen dieses Gedichts von Schumann und Robert Franz nicht entfernt aus. Aber man wird ebenso anerkennen müssen, daß sich in den zahllosen Lieder- und Balladenheften Löwe's Compositionen finden, welche selbst Schu-

bert Ehre machen würden — wie „der Mönch von Pisa," eine tiefrührende Tondichtung, zu deren ganz eigenem Ton nicht eben viele Seitenstücke zu finden sein möchten. Löwe hat, gleich Schubert, vor dem älteren Zumsteeg schon den Vortheil voraus daß er die geistigen Errungenschaften der Beethoven'schen Zeit verwerthen durfte. Gleich Schubert darf er dem begleitenden Pianisten noch ganz andere Dinge zumuthen als Zumsteeg je wagen konnte, obwohl z. B. die Begleitung der Elwine stellenweise auch nicht eben leicht zu nennen ist. Zumsteegs Klaviertechnik ist ungefähr die Mozart-Haydn'sche, die Technik Schuberts wurzelt in Beethoven, bei Löwe spielen noch neuere Elemente aus der „Neu-Romantik" hinein. Aber die Singstimme singbar zu behandeln hätte Löwe von dem nach dem Italiener Jomelli gebildeten Zumsteeg immerhin lernen mögen. Löwe behandelt die Singstimme zuweilen mit ausgesuchter Grausamkeit, man sehe „Edward," das „Hochzeitslied" (gebenedeit der Sänger der die raschen Figurationen herausbringt, die ihm hier zugemuthet sind!), oder Matthisons Elfenlied mit dem aufsteigenden diatonischen Lauf auf der ersten Sylbe des Wortes „Elfen" u. s. w. Ferner rechnet Löwe zuweilen auf einen Sänger der in seiner Kehle den Tamino und den Sarastro vereinigt. Er selbst trug das alles freilich sehr geistreich, sehr ergreifend, wie ein wahrer Rhapsode vor — aber wenn ein französischer Kritiker nach Anhörung einer Berlioz'schen Symphonie meinte: das sei zwar sehr schön, wenngleich keine Musik, so hätte man hier sagen können: das sei zwar sehr schön, aber kein Gesang. Diese unhandlich behandelten Singparte haben Löwe nicht wenig

im Wege gestanden — die Sänger legen die Hefte verdrießlich beiseite mit den Worten: „unsingbar, undankbar!“ Aber sie sollten sich die Mühe doch nicht verdrießen lassen, sie würden gar manches Lohnende finden.

Es wird und kann uns nicht einfallen Zumsteegs Balladen etwa wieder ins moderne Musikleben einführen zu wollen, so wenig als es uns einfallen wird unserem modernen Publicum etwa Benda's Ariadne oder andere ähnliche, von einer Zeit deren Geist nicht mehr der unsrige ist mit Recht hochgeschätzte Werke zuzumuthen. Für den tieferblickenden Musikfreund sind aber all' dergleichen Dinge nicht verlorene, sondern nur beiseite gelegte Schätze. Wer nicht viel Zeit daran zu wenden hat, mag sich's z. B. ins Himmels Namen an J. S. Bach genügen lassen: aber wer den Giganten völlig verstehen will, darf die Mühe der Bekanntschaft mit seinen Vorgängern nicht scheuen. Da ist z. B. François Couperin — er nimmt sich neben Bach aus wie ein leichter bunter Papillon, der eine Blume umflattert, neben einem zur Sonne fliegenden Adler. Aber Couperins zierliche Cabinetsstückchen werfen (wie schon Zelter in einem Brief an Goethe richtig bemerkt hat) ein neues Licht auf Bach — ja, was das erstaunlichste ist, Bach wird durch Couperin größer, aber der leichtfingerige, leichtfertige Franzose wächst umgekehrt auch durch Bach! In ähnlichem Sinne darf, wer Löwe ganz verstehen und würdigen will, Zumsteeg ja nicht beiseite lassen, wobei übrigens kaum nöthig sein wird zu bemerken, daß diese Beiden einander an geistigem Range sehr viel näher stehen als etwa im eben gegebenen Beispiel Couperin und Bach. Wer die Musik in ihren

Tiefen ergründet, hat ſicher einen ganz andern Genuß und geiſtigen Gewinn als der Enthuſiaſt, der kurz und gut über ſeinen göttlichen Paleſtrina, Händel, Mozart, Beethoven, und ſo weiter bis auf Richard Wagner, entzückt aus Kirche, Theater oder Concertſaal läuft. Denn der Ausſpruch des großen Denkers im Mittelalter, Thomas von Aquino bleibt für ewig in Kraft, wenn er ſo wahr als ſchön ſagt: „Essentia beatitudinis in actu intellectus consistit.“

Der erste Keim des Freischütz-Textes.

(Der Leser wolle in den „Bunten Blättern" vergleichen: „Der Originalstoff des Freischützen.")

Ich habe in den „Bunten Blättern" nachgewiesen, in welcher Weise Friedrich Kind seinen Operntext des Freischützen einer trefflichen, dermal aber kaum mehr als dem Namen nach bekannten Novelle gleichen Titels von A. Apel entlehnte. Durch den geschätzten Archäologen Prof. Meynert in Wien bin ich auf den allererſten Keim der Dichtung Apels aufmerksam gemacht worden, welcher sich in einem äußerst selten gewordenen und seltsamen Buche findet. Der genannte Gelehrte war so freundlich, es mir zu weiterer Benützung zu leihen, es führt den Titel:

„Unterredungen von dem Reiche der Geister, worin gehandelt wird: I. Von den Geistern überhaupt. II. Von den geheimen Hauß-Geistern. III. Von den Erscheinungen der Verstorbenen. IV. Von den Erd- und Wasser-Geistern. V. Von den Luft- und Feuer-Geistern. VI. Von den Geistern gewisser Landschaften, Städte und Schlösser. Zwischen ANDRENIO und PNEVMATOPHILO. Nebst einem Register der vor-

nehmsten Materien. Zweite Auflage. Leipzig bei Samuel Benjamin Walthern 1731."

Die Vorrede datirt: „geschrieben in der Ostermesse 1729." Gleich die „erste Unterredung" handelt „über das Bündniß, welches Maria Dorothea Staffin in Berlin dem Vorgeben nach mit dem Teufel gemacht." Andrenio, der eine Interlocutor, ist Zweifler, und so ziemlich das, was man ein halbes Jahrhundert später einen „Aufgeklärten" nannte — er sagt sofort von sich: „geliebtester Pneumatophilus; gleichwie dir nicht unbekannt sagen kann, daß ich in vielen Sachen ein ungläubiger Thomas bin, so gestehe ich gar gerne, daß es vornehmlich in der Materie von den Geistern geschiehet. Ich muß jederzeit darüber lachen, wenn ich höre, daß einfältige Leute bald dieses, bald jenes von der großen Gewalt des Teufels ausbreiten" u. s. w. Pneumatophilus dagegen ist, wie schon sein Name zeigt, ein eifriger Anwalt des Geisterreiches, er wundert sich über Andrenio, daß dieser „in der Materie von den Geistern so gar ungläubig sei, daß er (Pneumatophilus) nicht anders danken kann, als daß Andrenio über die Schriften Hobesii oder Spinozæ gerathen." Andrenio verwahrt sich: „allzu gläubig möchte ich aber auch nicht werden, weil alles, was in dem Glauben zu viel ist, bei der Vernunft einen Ekel verursachet."

Eine solche Mischung von gutem Verstand und dem dumpfesten Aberglauben, von ruhiger Beobachtung und wirren Phantasmen, von enormer polyhistorischer Belesenheit, von Gelehrsamkeit und querköpfiger Verdrehtheit, wie dieses Buch denkt man sich nicht. Der

ungenannte Autor ist eifriger Protestant, geht indessen mit den „Römisch-Catholischen" ziemlich höflich um doch meint er mit Beziehung auf Matth. VII 22:

„Der Heiland sagt klar, daß die Seelen sich nicht einmal wegen ihrem verrichteten Wunderwerke bei dem Namen Jesu ihrer Seligkeit getrösten können; Ei! wie wird es denn mit vielen wunderthätigen Heiligen in der Römisch-Catholischen Kirche aussehen, wenn diese auch mit hierunter begriffen sind!"

Von all' diesen Wunder- und Schauergeschichten, von denen das Buch wimmelt, interessirt uns hier nur die Seite 609 u. f. erzählte, weil sie das Samenkörnlein ist, aus welchem Apel seine Novelle „der Freischütz" zügelte. Ueberhaupt erkennt man in den Gesprächen Andrenio's und Pneumatophilus, neben dem ungefähr gleichzeitigen „höllischen Proteus" des Erasmus Francisci die zweite Hauptquelle, welche Apel und Laun für ihr Gespensterbuch benützten, und man mag über die echt deutsche Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit wohl erstaunen, welche sie dabei bewiesen haben. Beide alte Bücher lieferten ihnen Rohstoff für eine Anzahl ihrer Erzählungen, und man muß ihnen zugestehen, daß sie den Rohstoff sehr gut zu behandeln verstanden haben.

An der zitirten Stelle erzählt Pneumatophilus, nachdem er erwähnt, wie der Teufel („dieser höllische Proteus" wie er auch hier genannt wird) sich „in unzählige Gestalten und angenommene Bilder zu verhüllen weiß, folgende Begebenheit: Ich will dir hiervon noch eine augenscheinliche Probe geben, welche ich selbst aus den gerichtlichen Acten zusammen gezogen

habe. Es befand sich A. 1710 in einer gewissen Stadt des Königreiches Böhmen ein junger Mensch Namens Georg Schmid, welcher einen Schreiber abgab und ohngefähr 18 Jahr alt sein mochte. Dieser stund in einer vertraulichen Bekanntschaft mit einem Bergjäger dasiger Herrschaft, welcher nicht allein seine Weide-Stückgen vortrefflich verstund, sondern auch aus der Zauber-Tasche sehr wohl zu spielen wußte. Nun war besagter Schreiber ein großer Liebhaber im Scheiben-Schießen, suchte aber allezeit dabey seinen Vortheil und Gewinn zu befördern; Deswegen ging er einsmals zu diesem Jäger, um sich bei demselben Raths zu erholen, welcher ihm darinn behülflich zu seyn angelobte. Nur verlangte er, daß er am 30sten Juli als am Abdons-Tage*) bei der Nacht mit ihm möchte hingehen Kugeln zu gießen; alsdann sollte er 63 Kugeln bekommen, aus welchen 60 alle treffen müßten, wo er nur hinzielen würde, drei aber von denselben, welche er gleichwohl nicht vor den andern kennte, müßten nothwendig fehlen. Der Schreiber war vor blindem Eifer Gold zu gewinnen dergestalt eingenommen, daß er kaum des Tages erwarten konnte, auch alles mit zu machen bereit war. Sie versahen sich hierauf mit großen Schmiede-Kohlen, Gieß-Kellen, Formen und was sonst zu dieser Arbeit erfordert wurde, und begaben sich mit einbrechender Nacht auf den Creutz-Weg, welcher eine Stunde davon gelegen war. So bald sie daselbst angekommen, machte der Jäger einen breiten Kreiß um sich her mit seinem Weide-Messer und setzte

*) Diese Kalenderangabe ist richtig.

gewisse Characteres auf dem Rande rings herum, welche aber der Schreiber nicht lesen konnte. Nach diesem hieß er ihn in den Kreiß treten und sich Mutter-nackend ausziehen und zugleich Gott und die heilige Dreyfaltigkeit verläugnen. Hiernächst befahl er ihm, daß er seine Kohlen nebst dem Gieß-Zeuge vor sich hinlegen und wohl Achtung geben sollte, damit er von 11 bis 12 Uhr mit seinem Guß fertig wäre; denn wenn nach verflossener Zeit nur eine einzige Kugel daran fehlte, so müste er des Satans eigen sein. Er redete ihm ferner zu, sich durch nichts abwendig machen zu lassen, was ihm auch zu Gesichte käme, damit er sich nur an seiner Arbeit nichts versäumen möchte. Nachdem er ihm diese Ermahnung bestens eingeschärft, auch anbefohlen hatte, kein Wort zu reden, was ihm auch immer zustoßen möchte; so machten sie mit einander einen gedoppelten Adler*) und erwarteten in aller Stille, bis die Glocke 11 Uhr schlug. Kaum hatte der Seiger angefangen, als die todten Kohlen von sich selbst begonnten zu glüen, als wenn sie von einem Schmiede wären angefeuert worden. Sie machten also den Anfang zum Kugel-Guß, da sie aber einige wenige Stücke mochten fertig haben, kam ein altes Weib auf sie loß gegangen, welches mit lau-(ter) hölzernen Koch-Löffeln umhangen war, und mit demselben ein starkes Geräusche machte. Diese fragte, ob sie nichts von ihrer Waare vonnöthen hätten? Sie aber fuhren stillschweigend in ihrer Arbeit fort, worauf dieselbe vor ihren Augen verschwand.

*) D. h. sie stellten sich Rücken gegen Rücken.

Gleich darauf hörten sie von weitem etliche bespannte Gutschen kommen, welche gerades Weges auf sie zufuhren, worüber dem Schreiber die Haut nicht wenig anfing zu schauren. Da sie aber nahe an den Kreiß gelangt, sind sie gleich einem heftigen Winde über sie fortgestrichen, wie etwa sonst ein Sturm-Wind überhin zu rauschen pfleget. Kaum war dieses vorbei, so hörten sie einen ganzen Tropp Reuter herzu traben, welcher aber gleichfalls seinen Weg über ihnen durch die Luft nahm; Endlich vernahmen sie ein par force Horn und ein großes Geheule von vielen Hunden, zugleich bemerkten sie ein verfolgtes Stück Wild, welches gerade auf sie loß rannte und seinen Lauf nebst allen Hunden über sie fortsetzte. Diesem folgten sehr viele Jäger zu Pferde, welche sich alle im Nachsetzen höchst eifrig bezeigten. Zuletzt kam einer ganz langsam geritten, welcher sich mit einem schwarzen Pferde vor den Kreiß stellte, und sie befragte: Was ihr Begehren wäre, daß sie diese Arbeit in seiner Gegend vorgenommen hätten? Weil sie nun gleich mit dem Gießen fertig waren, gab der Jäger für sich und seinen Gefährten diese Antwort: Wir haben in deinem Namen 63 Kugeln gegossen, von welchen drei dein seyn, die übrigen aber sollst du uns geben. Hierauf begehrte jener, sie solten ihm die Gieß-Kelle nebst den gegossenen Kugeln herausgeben; allein der Jäger sagte zu ihm: Wir haben sie in deinem Namen gegossen, und weil die Zeit noch nicht um ist, so bleiben sie unser. Alsobald warf jener mit Zähn-Knirschen etwas darauf, welches einen solchen Gestank von sich gab, daß sie beide halb todt zur Erde sunken

und die gegossenen Kugeln im Kreyse umher fallen ließen. Sie blieben in dieser Stellung bis zum Anbruch des Tages liegen, da sich zwar der Jäger, als welcher bei solchen Verrichtungen schon öfter gewesen, gar bald wieder erholte, dem Schreiber aber schlechterdings unmöglich fiel, von der Stelle zu kommen. Jener raffte demnach seine Kugeln zusammen und eilete dem nächst gelegenen Dorfe zu, um denen Einwohnern desselben anzudeuten, daß ein armer kranker Mensch auf dem Wege liege. Er machte sich darauf, ohne sonst das Geringste zu melden, und ohne sich aufzuhalten, aus dem Staube, und nahm seinen Weg durch abgelegene Gegenden gegen das Salzburgische Gebürge. Da aber der halb-todte Schreiber in die Stadt gebracht, und so wohl vor dem Geistlichen als Weltlichen Gerichte wegen seines gehabten Zufalls befragt wurde, hat er endlich nach vieler angewandter Mühe den ganzen Verlauf entdecket."

Und nun möge zur Vergleichung ein Fragment aus dem siebenten Capitel der Apel'schen Novelle folgen. Vater Bertram, der Erbförster meint: „wer Teufelskünste treibt, mit dem nimmt's niemals ein gutes Ende, wie ich selbst angesehen habe, als ich noch bei Prag im Böhmischen lernte.

O, erzählt doch, wie das war, rief Rudolf*) und die Anderen stimmten bei.

Schlimm genug war es — fuhr der Förster fort

*) Ein Jägerbursche. — Der eigentliche Held der Geschichte, der „Max" der Oper, heißt bei Apel „Wilhelm."

— es graut mir noch, wenn ich daran denke. Da war damals in Prag ein junger Mensch, Georg Schmid hieß er, ein verwogener wilder Burſch', ſonſt aber brav und flink, der war ein ſtarker Liebhaber von der Jagd, und ſo oft er konnte, kam er zu uns. Er wär' auch ein tüchtiger Jäger geworden, aber er war zu flüchtig und ſchoß daher oft neben weg. Einmal, wie wir ihn damit aufzogen, vermaß er ſich hoch, er wolle bald beſſer ſchießen, als alle Jäger und es ſollte ihn kein Wild entgehen, weder in der Luft noch im Gebüſch. Aber er hielt ſchlecht Wort. Ein Paar Tage darauf pocht uns früh ein unbekannter Jäger heraus, und ſagt' an, draußen auf der Straße liege ein Menſch halb todt und ohne Hilfe. Wir Burſchen machen uns gleich auf und hinaus, da liegt der Georg überall blutig und zerkratzt, als wär' er unter wilden Katzen geweſen, ſprechen konnte er nicht, denn er war ganz beſinnungslos und gab kaum ein Lebenszeichen von ſich. Wir trugen ihn gleich ins Haus und einer meldet' es in Prag, wo er auch bald abgeholt wurde. Da hat er denn vor ſeinem Ende ausgeſagt, daß er mit einem alten Bergjäger habe Freikugeln gießen wollen, die allezeit treffen, und weil er etwas dabei verſehen, habe ihn der Teufel ſo zugerichtet, daß er's mit dem Leben bezahlen müſſe.

Was hatte er denn verſehen — fragte Wilhelm bebend — iſt denn der Teufel bei ſolchen Künſten allemal im Spiel?

Wer ſonſt? erwiderte der Förſter. — Ich weiß wohl, manche ſchwatzen von verborgenen Naturkräften

und vom Einfluß der Sterne*); nun ich will niemand seinen Glauben nehmen, aber ich bleibe dabei, es ist Teufelsspiel.

Wilhelm schöpfte etwas freier Athem. Hat denn der Georg nicht erzählt, was ihn so übel zugerichtet? fragte er den Förster.

Freilich — antwortete dieser — vor Gericht hat er's ausgesagt. Er war gegen Mitternacht mit dem Bergjäger auf einen Kreuzweg gegangen; da hatten sie mit einem blutigen Degen einen Kreis gemacht, und den mit Todtenschädeln und Knochen kreuzweis belegt. Drauf hatte der Bergjäger Schmiden unterrichtet, was er zu thun habe. Er solle nemlich mit dem Schlag elf Uhr anfangen die Kugeln zu gießen, nicht mehr und nicht weniger als drei und sechzig, eine über oder unter dieser Zahl, wenn die Glocke Mitternacht schlüge, so wär er verloren, auch dürfe er während der Arbeit weder ein Wort sprechen, noch aus dem Kreise treten, es geschehe um ihn, was nur immer wolle. Dafür müßten aber auch sechzig von seinen Kugeln unfehlbar treffen, und nicht mehr als drei würden fehlen. Schmid hatte nun wirklich das Gießen angefangen, aber, wie er sagte, so grausame und erschreckliche Erscheinungen gesehen, daß er endlich laut aufgeschriehen und aus dem Kreise gesprungen, worauf er dann bewußtlos zu Boden gefallen, und sich nicht eher besonnen, bis er in Prag unter den Händen der Aerzte und dem Zuspruche der Geistlichen, wie aus einem Traume erwacht sei.

*) Kind hat diesen Zug aufgegriffen, um seinem Kaspar eine ähnliche Aeußerung in den Mund zu legen.

Gott bewahre jeden Christen vor solchen Schlingen des Satans — sagte die Försterin und bekreuzte sich.

Der Georg hatte also wohl ordentlich ein Packt mit dem Satan gemacht? — fragte Rudolf weiter.

Das will ich nicht grade behaupten — versetzte der Förster — denn es heißt: richtet nicht. Aber das bleibt doch immer ein schwerer Frevel, wenn der Mensch sich in Dinge einläßt, wo der Böse leicht an ihn kommen, und ihm an Leib und Seele verderblich werden kann. Der Feind kommt wohl von selbst, ohne daß der Mensch ihn ruft, oder ein Packt mit ihm schließt. Ein frommer Jäger braucht das auch nicht, du hast es nur erst erprobt, Wilhelm, gut Gewehr und gute Wissenschaft, da braucht der Jäger keine Freikugel, und trifft doch, wohin er soll. Ich möcht' auch um keinen Preis eine solche Kugel abschießen, denn der Feind ist ein arger Schalk, und könnte mir einmal die Kugel nach seinem Ziele führen, statt nach dem meinen."

Man bemerke zu dieser Bearbeitung: erstlich, daß Apel die „grausamen und erschrecklichen Erscheinungen," welche Georg sieht, hier nicht, wie Pneumatophilus aufzählt, weil er sie bis zu dem Moment seiner Erzählung aufspart, wo sich Wilhelm an den Kugelguß macht. Da kömmt denn aber dann richtig „ein altes, gebücktes Mütterchen — ringsum mit hölzernen Löffeln, Rührkellen und anderem Küchengeräth behangen," — es kömmt „ein Wagen mit einem Sechsgespann und Vorreitern" u. s. w.

Nur an Stelle der Parforcejagd des Pneumatophilus setzt Apel einen ausbrechenden Eber — aus dem

guten Grund, weil der Schreck, der den Kugelgießenden durch die herantosende Jagd verursacht werden soll, zu analog dem durch die „Gutschen" verursachten Schrecken ist. Kind hat den Eber für seinen Freischütztext beibehalten — aber auch die Parforcejagd, welche bei ihm, für den Opernspektakel sehr zweckmäßig, zum „wilden Heere" wird.

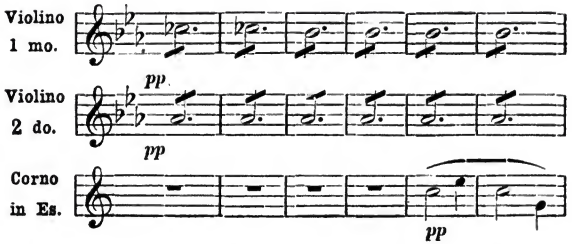
Zweitens möge man Vater Bertrams letzte Worte bemerken. Während Pneumatophilus nur sagt, daß drei Zauberkugeln den Dienst versagen, geht Apel weiter, und läßt durch Bertram andeuten, der Böse könne sie wohl nach einem verderblichen Ziele leiten. Apel brauchte es für den Ausgang seiner Erzählung.

Wie viel, oder wie wenig Apel als Material vorlag, sieht man aus obiger Darstellung. Die Geschichte vom Probeschuß, Käthchens (Agathens) Tod u. s. w. gehören völlig seiner Erfindung an. Hiernach hätte er sich den Titelzusatz: „Der Freischütz, eine Volkssage" ersparen können.

Kind hat, wie ich schon in den „Bunten Blättern" nachgewiesen habe, Apels Dichtung bis in Einzelheiten hinein benützt, scheint aber, wie insbesondere jene wilde Jagd und der Umstand, daß Max nicht, wie der Wilhelm der Erzählung allein, sondern in Kaspars Gesellschaft Freikugeln zu gießen kömmt, beweisen, das alte Buch auch gekannt zu haben. Wie Meynert mittheilt, soll Kind dergleichen gethan haben, als sei der Freischütztext von ihm ganz selbstständig nach den Anhaltspunkten, die er in den „Unterredungen vom Reiche der Geister" fand, erfunden und habe er der Novelle Apels nichts zu danken.

Diese Behauptung wäre freilich eine seltene — Kühnheit von Seiten Kinds gewesen, sieht aber der kleinen Eitelkeit des kleinen Dresdener Poeten in der That ähnlich. Das Verdienst des talentvollen Apel wächst dagegen, je genauer man die Geschichte des Freischützstoffes und dessen Quellen kennen lernt.

Musikalische Uebermalungen und Retouchen.



Wir leben in einer Zeit, welche auf's Anerkennenswertheste bemüht ist, die durch Versehen oder Nachlässigkeit der Abschreiber oder aus anderen Veranlassungen zuweilen arg entstellten Compositionen unserer großen Tonsetzer in ihrer Reinheit herzustellen. Da wird dem Originalmanuscript, ja wo nöthig den Skizzen und Entwürfen mit Eifer nachgespürt, da wird an die Beantwortung der Frage, an die Lösung des Zweifels ob eine staktirte Note einen runden oder länglichen Punkt über sich habe, ob ein Bogen so oder anders gezogen sein solle, der ganze kritische Scharfsinn gewendet; ja zuweilen, selbst bei vorliegendem Manuscript an einzelnen Stellen die Untersuchung angestellt, ob sich nicht etwa gar der Autor

selbst geirrt habe — denn auch dergleichen kömmt endlich wohl vor.

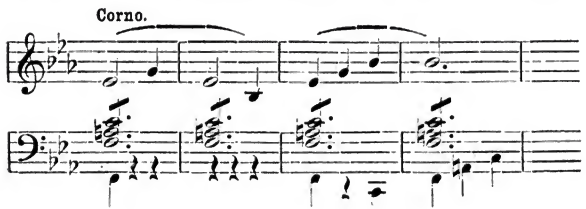
Als Vorläufer dieser kritischen Arbeiten trat schon 1841 Robert Schumann in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik" mit einem äußerst geistreich geschriebenem, einen genialen Spürblick verrathenden Aufsatz auf: „Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethovenschen Werken.*) Schumanns Conjectur hat sich rücksichtlich der von ihm angezweifelten Stelle in Beethovens Pastoralsymphonie durch das zu Rathe gezogene Originalmanuscript der Composition glänzend bewährt, bei den übrigen besprochenen Stellen liegt der Nachweis der Richtigkeit des kritischen Raisonnements meist schon in der Natur der Sache. Was hat nicht seitdem Gugler durch die vortreffliche, kritisch gesäuberte Partitur des Don Giovanni, in dem es von den gröbsten Fehlern wahrhaft gewimmelt hatte, geleistet! Was haben wir nicht Otto Jahn**), Julius Rietz, Nottebohm, u. s. w. zu danken! Ehre und Dank diesen trefflichen Männern! Daß der Schlendrian der Theaterdirectionen bei seinem entstellten Don Juan bleibt, daß in einer berühmten Musikstadt von wenigen Jahren in der Pastoralsymphonie die corrumpirte Stelle getreulichst mit Beibehaltung des alten Druckfehlers ausgeführt wurde,

*) Siehe auch die „Gesammelten Schriften" 1. Ausgabe, 4. Band, S. 59 u. s. w. 2. Aufl., S. 65.

**) Nicht allein in seiner der Unsterblichkeit würdigen Mozartbiographie, sondern auch (und ganz vorzüglich!) rücksichtlich Beethovens in den „Gesammelten Aufsätzen." S. 271 u. s. w., besonders in Beziehung auf das Quartett Op. 135.

ist natürlich — man bringt eher „Vogelleim von Fries" als es gelingt eingewurzelte Irrthümer außer Kredit und Kurs zu setzen. Man kann indessen auch zur Unzeit Conjectural-Kritik üben!

Daß ein tüchtiger, aber mit seinen löschpapierenen Regeln eins gewordener Schulmann, wie der brave alte Dionys Weber in Prag obige Stelle der Eroica für durch einen Druckfehler entstellt nahm, und beim Eintritte des Hornes das $\overline{as}$ der zweiten Geige in g corrigirte oder vielmehr corrumpirte, ist endlich begreiflich. Wer Jahraus Jahrein auf seine musikalischen Schulbuben vom Katheder-Sinai die Regel herab donnert: „Du sollst eine Vorhaltnote nicht gleichzeitig mit ihrer Auflösung anschlagen," für den ist das as der Geige und das flüchtig daran streifende g des Hornes König Lears „Ja und Nein" zugleich und folglich „keine gute Theologie." Als Papa Dionys die Eroica 1842 — zum erstenmale in Prag!!! — aufführte, bekamen wir also die ominöse Stelle „corrigirt" zu hören. Aber — es giebt eine Gerechtigkeit im Himmel — der Mücken seihende Papa Dionys bekam zur selbigen Stunde im Kamel zu schlucken. Der erste Horn*ist* vergaß im Laufe des ersten Satzes statt des Es-Bogens den F-Bogen aufzustecken und es ertönte:



recht nach dem Spruche: „an dem Gliede, da du gesündiget, sollst du gestraft werden.“ Wie das Publikum bei diesem wunderbaren Effect auffuhr, ist unnöthig zu sagen.

Im Mai 1872 kam Richard Wagner nach Wien — die Art wie er empfangen wurde, hätte ihn wohl zu den Worten der Königin Elisabeth bewegen können:

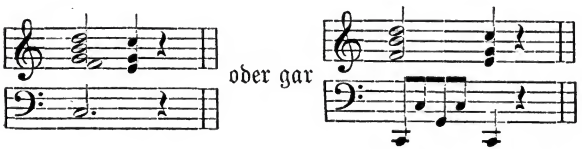
„Mein gutes Volk liebt mich zu sehr, unmäßig,
Abgöttisch sind die Zeichen seiner Freude
So ehrt man einen Gott, nicht einen Menschen!“

Der Beifall im Wagner-Concert war kein Beifall mehr, es war das Toben einer Masse, die ihrer Sinne nicht mehr mächtig ist, Phrenesie. Die Sache wurde am Ende psychiatrisch interessant. Wenn bei einer neuen Türkenbelagerung ein neuer Sobiesky Rettung vom sicheren Untergang brächte — schwerlich würde er den Gegenstand gleicher Ovationen.

Und nun — wir trauten unseren Ohren nicht — Wagner hatte die Stelle genau so geändert, wie der von ihm, gerade wegen der Eroica verhöhnte Dionys Weber.

Das Beethoven die Stelle so wollte, wie wir sie sonst immer hören, ist durch die jetzt vollends ganz unschätzbar gewordene Mittheilung von Ferdinand Ries völlig zweifellos. Bei der ersten Probe rief Ries beim Einsatz des Hornes im besten Glauben, der Hornist habe sich im Pausenzählen geirrt „ei, der verwünschte Hornist!“ Beethoven fuhr auf und Ries hätte, wie er selbst erzählt „beinahe eine Ohrfeige bekommen.“

Wir werden uns wohl hüten, die Stelle nach der Harmonielehre zu deuten und für sie den Apologeten zu spielen. Sie bedürfte einer Schutzrede höchstens bei jenem Geschlechte von Schulmeistern, das heutzutage schon so ziemlich gleich dem Didus ineptus auf Mauritius ausgestorben, welches am Buchstaben, der da tödtet festhielt, und den lebendigmachenden Geist nicht ahnte. Stünde einer dieser Scholarchen von den Todten auf, so könnte er die Stelle noch ganz anders ad absurdum führen, wenn er dozirte: das as, b der Geige sei ein Fragment des Dominat-Septimenakkordes b, d, f, as — der Horneinsatz aber, wie zweifellos, der Tonika-Dreiklang. Tonika und Dominate zusammen, das ist vollens „Ja und Nein" zugleich. Daß Beethoven endlich auch dergleichen nicht scheute, beweist eine allbekannte Stelle der Sonate Op. 81. Will man anfangen zu corrigiren, so muß auch das reizende Scherzino der Violinsonate Op. 24 zum Opfer fallen. Und was ist denn endlich der tausendmal bei Mozart und sonst verkennende Schluß



als ein Vorgreifen der Tonikaharmonie in jene der Dominate?

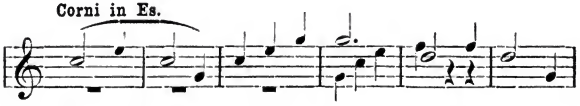
Aber sei es wie es sei — der Eroica hat ihre hochpoetische Bedeutung, und es ist unbegreiflich, wie Wagner, welcher gerade diese Symphonie zum Gegenstand

eines geistvollen Commentars gemacht, diesen Zug hat übersehen mögen. Den ersten Satz der Eroica könnte man kurz überschreiben: „Kampf und Sieg.“ Und zwar kein Kampf, der blos im Innern der eigenen Seele ausgerungen wird, wie im ersten Stücke der C-moll-Symphonie, sondern Gewalt gegen Gewalt, das Ringen mit einem sichtbaren, greifbaren, gegenkämpfenden Feinde — Achäer und Trojer, die Heere bei Marathon, oder was sonst. Die Anstrengung des Kampfes steigert sich bis zum furchtbaren, bis zu dem darein-

schmetternden grimmigen Zusammenklang

Vergebens! Der Sieg ist noch nicht errungen. Er droht sogar verloren zu gehen — es folgt eine ganze lange Stelle der Ermattung und bangen Besorgniß, als Rückschlag gegen jene Ueberanstrengung, endlich tremoliren nur noch die Geigen pianissimo ihre Sekunde as-b, wozu der Baß sein B pizzicato als letzte Viertelnote jedes Dreivierteltaktes, in matten, kraftlosen Pulsen nachschlägt. Alles scheint verloren! Da bietet das Horn leise und wie zagend das Grundmotiv in der Grundtonart an — mit freudiger Hast greift das Orchester darnach — und wie sinnig ist es, daß das Thema aus ganz fernen Regionen, aus fremden Tonarten, aus F-dur, aus Des-dur zustimmend beantwortet wird, bis es gleich darnach in der Haupttonart Es-dur in voller Heldenkraft losdonnert, und es nun weiter und weiter geht, bis zum Sieg, den in's Thema eingreifende Trompeten ankündigen, den die zwei Hörner, wie zwei Siegesboten, deren einer

dem andern vor Hast und Jubel in's Wort fällt, ankündigen:



Mit der Umwandlung des as in g ist der Wendepunkt des Satzes, ist einer der genialsten Gedanken Beethovens verdorben!

Was würde wohl Wagner dazu sagen, wenn ein zweiter Papa Dyonis im fliegenden Holländer, den dumpfen, schauerlichen Cis-moll-Akkord, der aus dem Geisterschiff, dem übermüthig in C-dur rufenden Matrosenchor so deutlich antwortet „wir sind todt" — in C-moll „verbessern" wollte?!

Die Eroica ist übrigens nicht die einzige von Wagner revidirte und corrigirte Beethoven'sche Symphonie. Die fünfte Symphonie hat bei der bekannten fanfarenartigen Stelle im ersten Allegro, wo sie in C-dur vorkommt, statt der Fagotte, die Beethoven schrieb Corni bekommen. Die achte Symphonie hat sich einen Zusatz von zwei Trompeten zu den zwei schon vorhandenen gefallen lassen müssen, wie Gellerts Frau Organ das angeblich mißgeborene Kind Lucindens verschönert:

„Und weil sie was verbessern muß
Thut sie dem Kinde den Gefallen,
Macht ihm an beide Hände Krallen"

und eben so hat die neunte Symphonie in ihrem instrumentalen Theil Aenderungen erfahren. Beethoven

(meint Wagner), würde es ja selbst so gemacht haben, hätten ihn in jener Zeit dazu geeignete Instrumente zur Verfügung gestanden — wie Goethes Doctor Bahrdt denkt Wagner: „da kommt mir der Gedanke von ungefähr, so redt' (schrieb) ich, wenn ich Christus (Beethoven) wär. Hat doch Wagner auch Glucks Iphigenia in Aulis umgearbeitet, auch in ihrer Orchestrirung, einem Punkt, den Gluck, Gott sei dank, so ziemlich verstand; Wagner scheint den Glauben Caligulas zu theilen: memento omnia mihi et in omnes licere.

Wie nun aber, wenn Anderen andere Stellen in Beethovens Symphonien nicht behagten? „Diese Oboenstelle wird von der Clarinette wirksamer sein — hier hört man so oft die Pauken einfallen, das Thema in den Contrabässen nicht —*) hier verschlingt das Tutti die antwortende Phrase der Viola**) hier hört man die interessante Imitation nicht***) u. s. w. und wenn nun jeder dem guten Beethoven nach seiner Art das Pensum corrigirt?! Wir haben also genügende Hoffnung, einen revidirten und verbesserten Beethoven zu erhalten! Wie viel dann vom echten Beethoven übrig bleiben wird, ist die Frage. Unsere Klassiker sollten aber für uns unantastbare Heiligthümer bleiben — gesetzt auch dieses oder jenes mache „weniger Effekt." Man braucht gar nicht geistlos buchstabengläubig zu sein, um diesen Wunsch zu hegen, und eben so wenig nach Art enthusiastischer Dilettanten in einem bewunderten Meister alles und jedes tadellos und

*) Zweiter Satz der C-moll-Symphonie.
**) Trio im Scherzo der Pastoralsymphonie.
***) Zweiter Satz der C-moll-Symphonie.

unübertrefflich zu finden. Gar Manches in Beethoven ist wirklich herb*), wäre mit leichter Mühe zu mildern, so auch in J. S. Bach, ja in Mozart, an dessen C-dur-Quartett und dessen „Verbesserungen" durch Fétis wir hier erinnern wollen. Aber wer darf den Muth haben, Hand anzulegen? „Kein Geringerer," wird der Chorus der vor und hinter Wagners Triumphwagen jubilirenden Myrmidonen antworten, „wohl aber ein Gleicher, und vollends ein Größerer, wie Wagner!" Seit wir belehrt worden sind, daß Beethoven seine Stelle in der Geschichte der Kunst eigentlich als Vorläufer des Musikers Wagners behauptet, ja seit wir in einem eigens dazu gegründeten Organ die weitere Belehrung erhalten, die ganze deutsche Literatur, Schiller und Goethe mit eingeschlossen, sei eine Vorstufe für den Poeten Wagner, bleibt einem solchen Argument gegenüber nichts zu thun, als zu fragen, was denn Beethoven selbst zu der Sache gesagt haben würde.

Ferdinand Ries, der für seine gute Meinung fast Geohrfeigte, erzählt, wie Beethoven mit dem zornigen Ausruf vom Schreibtische auffuhr „wo, zum T—! steht das?!!" als Nägeli die Sonate Op. 31, Nr. 1 mit eigenmächtigen „Verbesserungen" gedruckt, und nun Ries die Novität am Piano probierte. Er sendete die Sonate in der Urgestalt an Simrock nach Bonn, dessen Ausgabe auf Beethovens Wunsch den Zusatz erhalten mußte: „édition très correcte." Ob Beethoven bei Wagners Aenderungen nicht mit Löwen-

*) Auffallende Beispiele enthält die geniale Sonate. Op. 30, Nr. 1.

stimme donnern würde: wo zum T —! steht das?!! Man könnte Beethoven mit dem alten lateinischen Spruche beschwichtigen „dulce solatium, socios habuisse malorum.“ Hat sich doch auch C. M. von Weber gefallen lassen müssen, daß der „vom Schicksale ermordete Freund“ Herrn von Bülows, dem Wagner jene berühmte Grabschrift schrieb*), daß Tausig, die „Aufforderung zum Tanze,“ für den Concertvortrag bearbeitet hat! Er fühlte nicht, wie die ganze hinreißende Anmuth des Stückes unter der Last von Bravourgeschichten, welche er ihm auflädt, zusammenbricht! Malt, möchte man rufen, malt ihr Herren euere musikalischen Zukunftsgurken, wo ihr wollt, aber tastet nicht an unsere besten geistigen Besitzthümer!

*) Ich habe irgendwo gelesen, man müsse beim Galimathias, wie beim Contrapunkt, einen einfachen und einen doppelten unterscheiden. Wenn der Autor weiß, was er eigentlich sagen wollte, und nur der Leser ihn nicht versteht, ist der Galimathias einfach — versteht aber der Autor sich selbst nicht, so wird der Galimathias zum doppelten.

Franz Lachners Requiem.

Als Mozart sein Requiem der Welt als letzte Gabe hinterlassen hatte, durfte jener Leipziger Musiker sein Exemplar mit den Worten bezeichnen: „Summum opus summi viri.“ Gottfried Webers Kritik rüttelte daran, sie hat nicht vermocht, es zu stürzen, kaum einen Augenblick lang zu erschüttern. Gottfried Weber componirte auch selbst ein Requiem — nach solch' kritischem Feldzug natürlich als „Musterrequiem“ zu verstehen. Ein Mozart'sches ist's nicht, so viel steht fest. Sehr viel mehr wollte Cherubini's Requiem sagen, denn Cherubini zählte zu den Allerersten seiner Zeit. Cherubini's Requiem gehört unter die musikalischen Pompes funèbres — Alles fürstlich. Da lodern düstere Trauerflammen auf kolossalen Silberleuchtern neben dem Sarkophag, die Hatschiere stehen mit florumhüllten Hellebarden zur Seite, die ganze Kirche ist mit schwarzem Sammet voll aufgesetzter Silberthränen drapirt und eine exquisite Musik, von den ersten Künstlern ausgeführt, ertönt vom Chore. Aber kein Glaube an das, keine Liebe zu dem, was hier componirt worden, hat das Werk geschaffen; als Musik bewundernswerth, als Kirchenmusik,

gleich der übrigen Kirchenmusik Cherubini's, ostentiös-höfischer Prunk. Der Einfall, das Weltende durch einen Tamtam-Schlag anzukündigen, ist ja roh-bizarr, daß er verdiente, von Berlioz zu sein. Auch dieser hat bekanntlich ein Requiem componirt. Man darf es mit seinen monströsen Einfällen neben anständiger Kirchenmusik nicht nennen. Weil Berlioz sieht, daß andere Leute, wenn sie beten wollen, in der Einfalt ihres Herzens die Hände falten und ruhig zum Himmel emporblicken, so schlägt er, um seine Andacht auszudrücken, mit Fäusten um sich und schneidet Karaiben-Gesichter. Cherubini hat jedenfalls den Ton herrlich getroffen; aber wie Mozart oder wie weiland Francesco Cavalli, der auch sein Requiem „für sich selber schrieb", war er nicht dabei. Und das kann man auch nicht, wenn man als wohldotirter Director des Pariser Conservatoriums am Mahagony-Schreibtisch, mit der Aussicht auf ein langes und glückliches Greisenalter, sich Notenpapier zurechtlegt und mit aller Behaglichkeit zu schreiben anfängt: Requiem æternam dona eis u. s. w. Die Sache bekommt einen ganz anderen Ton, wenn, wie in Holbeins Todtentanz der bekannte Knochenmann zum Componisten ins Zimmer tritt und dem Schreibenden mit dem Knochenfinger auf die Schulter tippt und ihm ins Ohr raunt: „Beeile dich, Wolfgang", oder: „Beeile dich, Francesco, wir müssen bald fort."

Etwa zehn Jahre vor diesem Riesenopus erschien ein Requiem in C-moll von dem tüchtigen W. J. Tomaschek in Prag, glühendem Bewunderer Gluck's, Verehrer Mozart's, heimlichem Feind Beethoven's und offenem Feind C. M. v. Weber's. Das Werk erschien,

wenn ich mich recht erinnere, bei Marco Berra in Prag, ich könnte vielleicht mit besserem Recht sagen: „es versteckte sich bei Marco Berra in Prag". Wer ein Geheimniß recht tief bewahrt wissen will, bringe es zu Papier, setze es in Musik und lasse es bei irgendeinem Prager Musikverleger drucken. So nahm denn die Welt auch von Tomaschek's Requiem kaum eine Notiz, obgleich es zu den bedeutendsten Werken neuerer Kirchenmusik gehört. Im contrapunktlichen Gefüge das Werk einer Meisterhand, wie man sie nicht eben häufig finden dürfte, ist es im Ausdruck voll Würde und Kraft und nur die Mozart'sche Charis fehlt, um es in dessen Nachbarschaft rücken zu dürfen. Aber selbst in Prag gehört eine Aufführung zu den Seltenheiten. Tomaschek's salse und nervose dicta verschonten Niemanden und wie ein mißlauniger Tiberius auf Capri hauste der alte, einsame Wittwer in seiner eleganten Wohnung in der abseitigen, stillen Thomasgasse, nur von seinen Schülern besucht. Indessen kam ein neuer Musikfrühling, der uns Mendelssohn, Gade, Hiller, Stephan Heller, Schumann, Henselt u. s. w. brachte. Ein Requiem von Schumann ist ziemlich unbeachtet geblieben; im Grunde stand ihm auch die ganze Sache ziemlich fern, er mußte sich aus künstlerisch-ästhetischen Gründen erst hineinreflectiren. Des höchst achtbaren Friedrich Kiel Composition gestehe ich zur Zeit noch nicht zu kennen; ein Requiem von Bernhard Scholz, das bei Breitkopf und Härtel in Partitur erschienen, auch schon da und dort mit ehrenvollem Erfolge aufgeführt worden, ist das gediegene, jeder Achtung werthe Werk eines sehr tüchtigen, sehr soliden Musikers, dem es um die Sache größter Ernst ist. Das

deutsche Requiem von Johannes Brahms kann hier nicht in Betrachtung kommen, es ist nicht Composition des Ritualtextes, sondern ein höchst bedeutender Versuch, die (modificirte) Form der Bach'schen Kirchencantate in modernem Sinne wieder in die Kunst und in die (protestantische) Kirche einzuführen. Im Grunde darf selbst die Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" von J. S. Bach als eine Art von protestantischem Requiem gelten, denn ihr Sinn ist eben auch kein anderer, als aus der Nacht des Todes zu den Höhen des Glaubens und der Liebe emporzuführen. Ganz anders als Cherubini ist Bach hier und in der einen ähnlichen Grundgedanken ausdrückenden Cantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" von ganzem Herzen, mit ganzer Seele, aus allen Kräften bei der Sache. Es mag ihn selbst geschauert haben, als ihm der erste Chor im Geiste aufging. Wie der Minute nach Minute, Stunde nach Stunde unaufhaltsam hinrollende Lebensstrom tönt diese Orchesterpartie mit ihren gleichmäßigen Pizzicati, ihren Oboen- und Flötenfiguren — am Ufer des Stromes aber stehen die Menschen und flüstern sich nur weilweise bang zu, wie er so gar schnell verrinne. Das neueste Werk der streng kirchlichen Richtung auf diesem Gebiete ist Franz Lachner's Requiem.

Franz Lachner hat schon einmal (im Jahre 1835 oder 1836), da er in vollster Manneskraft wirkte, einen Sieg in Wien erfochten — aber es war ein Pyrrhus-Sieg. Kaum erinnert sich heutzutage jemand noch seiner damals preisgekrönten Sinfonia passionata. Das Beste auch auf diesem Felde sollte uns der treffliche Meister als Greis bringen: seine Suiten, welche

zu den besten Schätzen deutscher Instrumentalmusik gehören und welche der Gefahr, vergessen zu werden, schwerlich ausgesetzt sind. Diesen reiht sich nun sein Requiem an. Ich habe im Homer immer meine besondere Freude daran, wenn Nestor den jüngeren Helden die Leviten liest und sie versichert: „er habe ganz andere Leute und Heroen gesehen und mit ihnen im gemeinsamen Kampfe gestanden". Er hat sie noch gekannt, die Heroen unserer Kunst — und ich wünschte, der alte Herr nähme einmal die Schriftstellerfeder zur Hand und brächte seine Erinnerungen an Franz Schubert zu Papier. Ich weiß ferner nicht, warum ich mir bei diesem Requiem einbilde, es müsse eigens für einen aus diesem trefflichen Freundeskreise componirt sein — für den unvergeßlichen Moriz von Schwind. Denn mir macht diese Musik den Eindruck des innerlich Erlebten. Darum wirkt sie auch mit voller Gewalt der Wahrheit und so unwiderstehlich.

Augenscheinlich ist dieses Requiem auch gar nicht für den Concertsaal, sondern für die Aufführung in der Kirche berechnet. Es bleibt ein wahres Wort, das Mozart einst bei Vater Doles in Leipzig hören ließ und dessen Sinn dahin ging: um echte und wahre Musik dieses Styls zu schreiben, müsse man schon als Knabe das Meßbuch getragen und das Weihrauchfaß geschwungen und auf das Introibo ad altare Dei des Priesters geantwortet haben: ad Deum, qui lætificat juventatem meam. Diesen Zug hat Mozart's Requiem, hat Lachner's Requiem — und alle mögliche künstlerische Reflexion kann ihn nicht ersetzen. Wenn nun aber Lachner, „von Jugend auf an diesen Klang

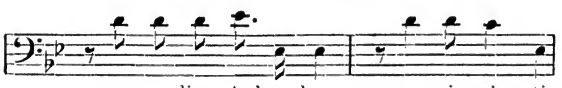
gewöhnt", den Traditionen seiner Kirche hier volle Rechnung trägt, so möge man darüber nicht unbemerkt lassen, wie er sein Werk als großes Ganzes aufbaut und gruppirt. Der Ritualtext der Todtenmesse hat das Sanctus, Pleni, Osanna und Benedictus mit jeder anderen gemeinschaftlich — die vorhergehenden Sätze sprechen von Tod und Grab und Gericht und das nachfolgende Agnus leitet mit seinem „dona eis requiem, cum sanctis tuis in æternum, quia pius es" zu den ersten Bildern zurück. In meisterhafter, man darf sagen nahezu dramatischer Disposition leitet Lachner mit sicherer Hand aus der Nacht der ersten Sätze seines Requiems zu Höhen ewigen Lichtes, — im Sanctus sind wir unter anbetende Schaaren von Seligen versetzt, in dem kurzen Allegro „Pleni sunt coeli et terra gloria tua, Osanna in excelsis!" blitzt ein Moment höchster Seligkeit auf, dann senkt sich Alles; das Agnus führt uns wieder in dämmernde Tiefen, aber jenes ewige Licht leuchtet nach, und mildernd und tröstend in die Tiefen hinein. Mozart's Requiem kann eine analoge Anlage schon deswegen nicht haben, weil seine letzten Nummern Süßmeyer'sches Flickwerk sind, — in dieser Beziehung wüßte ich überhaupt kein anderes Requiem neben dem Lachner'schen zu nennen.

Die ersten Tacte beginnen, wir athmen sofort Weihrauchduft. Wir finden uns auch sofort, ohne daß Mozart'sche Reminiscenzen oder auch nur Styleigenthümlichkeiten da wären, in eine dem ersten Satze Mozart's ganz analoge Stimmung versetzt. Wir werden indessen auch nicht verkennen, daß bei Mozart das contrapunktische Gewebe viel feiner ist (z. B. die gleich-

sam herabrieselnden Sextaccordgänge der Geigen beim „te decet"), auch das Mozart'sche oder eigentlich Händel'sche Doppelthema der Kyrie-Fuge hat eine weit ausgeprägtere, bezeichnendere Physiognomie als bei Lachner — aber gerade aus dem ungefällig Trockenen (das in dem einen Thema mit den Achteltriolen beinahe bis ins Ungefüge geht), aus dem Umstande, daß Dux und Contrasubject mehr ein musikalisch fixirter Ausruf als ein wirkliches, cantabel gebildetes Thema sind, hat Lachner einen ganz merkwürdigen, geradezu dramatischen Effect zu ziehen gewußt. Sein Kyrie wird gerade dadurch zu dem angstvollen Drängen einer Menge, die „aus tiefer Noth" durcheinander und empor schreit. Es ist erstaunlich, daß er sich damit die Wirkung des „Dies irae" nicht vorweggenommen und verdorben. Der Anfang des Letzteren, frappant mit dem übermäßigen Dreiklang (eigentlich mit dem Sextaccord c, as, $\overline{e}$ $\overline{c}$), ist großartig und charakteristisch, ohne, wie die meisten Componisten thun, sofort mit Donnern, Krachen und Zersplittern und dem ganzen obligaten Weltuntergangsspectakel loszulegen. Das ungeheure Bild „mors stupebit et natura" malt Lachner in überraschender Mächtigkeit hin, — überhaupt ist bei diesem Satze der dramatische Componist Lachner dem Kirchencomponisten Lachner sehr nützlich gewesen. „Recordare Jesu pie" — ein rührend schönes Altsolo, das kleine Vorspiel dazu, gleich mehreren folgenden überaus edel, in gebundenem Styl. Das „Confutatis" mit dem contrastirenden „voca me", das „oro supplex" erinnert in seiner allgemeinen Färbung und Stimmung (nicht in den Details) an die Disposition desselben Satzes-

bei Mozart, — Besseres zu finden dürfte auch in der That schwer sein. Das edle, ausdrucksvolle Lacrimosa wird von der Triolenfiguration eines Viola-Solo äußerst schön und rührend — ob auch ganz kirchlich? — begleitet. Dieser Satz hat etwas Modernes. Das Offertorium mit dem fugirten „Quam olim Abrahae promisisti" — sonderbar, daß so ziemlich alle Componisten in diesem Satze Gott den Herrn mit Gläubigerungestüm mahnen!*) — überblicken wir rasch; es führt uns zu dem wunderschönen Quartett „Hostias et preces". In dieses Stück leuchtet der erste Strahl des Himmels — hier ziehen uns schon Frühlingslüfte aus dem Reiche der Seligen entgegen. Der Componist hebt sich immer höher — das Sanctus ist ein Satz von so überirdischer Verklärung, daß wir Palestrina zu hören glaubten, wäre nicht die Tonalität modern. Auch der Tonsatz (achtstimmig) ist hier von ganz meisterhafter Fügung. Herrlich ist dabei die Steigerung, der dreimalige mächtige Accord der Posaunen vor den Worten „Dominus Deus". Das kurze Jubelthema des Pleni ist glücklich erfunden, sehr wirksam seine echoartige Wiederholung durch einzelne Solostimmen. Ob die Imitationskette der beiden Stimmpaare mit den parallelen Sexten und Terzen archaisch ist oder nicht, wird uns sehr wenig kümmern, das Sätzchen wirkt

*) Bei Mozart werden die Bässe ordentlich grob:



an seiner Stelle ganz vortrefflich und damit können wir uns vorläufig begnügen. Im Benedictus, abermals einem wahren Strom von Wohllaut und von edelster Innigkeit des Ausdruckes, weckt der Componist nach jenem kurzen Jubelruf wieder ganz leise den Klang des Wehes (zuerst in dem tes der Begleitung zum as des Solosoprans oder eigentlich in dem Doppelverhalt dieser beiden Noten). An Stelle des Solo-Alts tritt hier ein zweiter Sopran. Die melismatischen Figurationen, mit denen der erste Sopran im Verlaufe des Satzes das im zweiten Sopran auftauchende Hauptthema umspielt, sind von wundersamen Reiz — das Bild von Weinranken, die eine Ulme umschlingen, könnte sich unwillkürlich aufdrängen. Im Agnus verdüstert sich der Ton. Der Solo-Tenor beginnt; die simple Achtelbewegung in der Begleitung mit der nachschlagenden Pauke hat etwas Unheimliches — sie geht fort, auch als der Tenor seine Phrase beendet hat und der Solo-Alt eintritt, aber jetzt beginnt eine Oboe in kurzen, äußerst ausdrucksvollen Phrasen ihre bittersüßen Klänge mit der sonoren, tiefen Frauenstimme überaus zart zu mischen und zu verschmelzen. Der Chor greift ein — ein reiches Tongemälde baut sich auf. Wie die Worte des Ritualtextes kehren die ersten Weisen wieder, — hochfeierlich in jenem echt priesterlichen Klang, wie ihn seit Mozarts „Zauberflöte" so leicht nicht jemand getroffen, tönt das Solo der Posaunen im Vorspiel des letzten Lux aeteraa, — Chor und Solo (als Quartett) alterniren jetzt im Wechselgebete, bis das Werk in mildester Beschwichtigung ausklingt. Was bei diesem Werke — gerade wie bei dem

Mozart'schen es so bewundernswerth erscheint, ist, daß — in gleich hohem Maße gottesdienstlich-rituell und menschlich rührend und tröstend gehalten ist, der schöne Vers Goethe's vom „Götterwerth der Töne und der Thränen" kann uns dabei in Erinnerung kommen.

Bachiana.

Ich habe im vorhergehenden Aufsatze des alten Bach gedacht. Wie Sirach spreche ich: „ich will mit mir zu Rathe gehen, und noch Einiges sagen". Denn mit dem Riesen Bach wird man so schnell nicht fertig!

Man hat in neuerer Zeit Verschiedenes, was der Welt aus Unachtsamkeit abhanden gekommen war, erst wieder neu entdecken müssen, z. B. die Glasmalerei, die Königspaläste von Ninive, den h. Thomas von Aquino und dessen Philosophie, die alten Malerschulen vor Raphael, das Mausoleum von Halikarnassus, die Katakomben von St. Calisto, das Buch des Hermas „vom Hirten", die gothische Baukunst und das ganze Mittelalter in Pausch und Bogen. Zu diesen Wiederentdeckungen des Verlorenen gehört auch J. S. Bach. Welchen unermeßlichen Schatz die Welt an seinen jetzt nicht mehr zerstreuten oder in wahlloser Publication vereinzelt auftauchenden, sondern kritisch gesammelten und wohlgeordnet neben einander gestellten Werken besitzt, machen uns erst die Bände der von der Bach-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe so recht klar. Musik für Kinder und was sonst dahin gehört, ist das allerdings nicht. Aber in dem Fluctuiren des Zeitgeschmackes,

in der Ebbe und Flut sinkender und sich wieder hebender Kunst stehen Bach's Compositionen wie feste Granitgebirge da, deren Fuß die aufgeregten Wellen umspülen mögen, sie aber weder zu unterwaschen, noch zu erschüttern vermögen. Es erregt wahrhaft Erstaunen, wenn man sich Bach in dem sehr engen Cantorstübchen der Thomasschule in Leipzig vorstellt, wie er unbekümmert um Ruhm und Nachruhm, um Geldgewinn und Glanz, treu, schlicht, mit frommem, felsenfestem Glauben ein Monumentalwerk nach dem andern schafft, als Gelegenheits-Kirchenmusik für diesen oder jenen Sonntag, für diese, jene Festzeit des Kirchenjahres, wie er dann nach der, vermuthlich gar nicht glänzenden Aufführung mit den bescheidenen ausführenden Kräften, welche dem Thomaner-Cantor zur Verfügung standen, die Notenblätter ruhig zusammenbindet und gelassen in den Schrank legt, und wie es ihn nicht einmal irre macht, daß seine Herren Vorgesetzten mit seiner „allzu künstlichen" Musik gar nicht zufrieden sind und ihm mit allerlei „schuldlos erlittenen Bekränkungen", wie er sich in dem Promemoria an den sächsischen Hof ausdrückt — die Lehre praktisch einschärfen, das Leben eines wahren Christen wie er sei Kreuz und Trübsal. Und siehe! Nach mehr als hundert Jahren werden die Notenblätter aus den verstaubten Schränken herausgesucht, mit aller möglichen typographischen Pracht publicirt, in großartigen Aufführungen zu Gehör gebracht und Hunderte und Hunderte horchen entzückt und blicken voll Bewunderung, Verehrung und Liebe zu dem Meister empor. Und mehr als das; die Werke wirken geistig und sittlich kräftigend: es ist uns nach

so einer Cantate, als hätten wir eine Predigt voll Prophetenfeuers und apostolischer Kraft gehört, welche uns bis ins innerste Herz erschüttert und uns mit einer wahren Katharsis entläßt.

Wer sich mit der Musik der alten Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts befaßt, dem wird die große innere Verwandtschaft Bach's mit diesen alten Meistern klar werden — eine Verwandtschaft, die zu Tage liegt und welche trotzdem bisher niemand der Mühe werth gefunden hat hervorzuheben. An die alten Niederländer erinnern selbst einzelne und eigenthümliche Züge — wie wenn in der Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß" sich den Chor „Sei nun wieder zufrieden" contrapunktisch über einen Tenor aufbaut, welcher einen ganz anderen lehrhaften Text „Was helfen uns die schweren Sorgen" (nach der Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten") singt. Ist das nicht völlig ein altniederländischer Spruchtenor? Eine ähnliche Andeutung hat der Eintritt des Chorals „o Lamm Gottes" in den ersten Chor der Matthäuspassion. Die alten Niederländer und ihre Nachfolger, die Italiener der Palestrina-Zeit, bauten ihre großen geistlichen Musiken über gegebene Motive des Ritualgesanges — die Niederländer allerdings nicht selten auch über Melodien gangbarer Volkslieder. Das gewählte Ritualmotiv diente dann entweder in seiner vollen Gestalt als „Tenor", d. i. als cantus firmus, der mit den contrapunktirenden Gegenstimmen überbaut wurde, oder aber seine einzelnen Melodieglieder wurden thematisch-polyphon („fugenartig" füge ich für musikalisch minder Bewanderte hinzu) verarbeitet. Josquin's Messe über

die Melodie des Pange lingua, Paleſtrina's Meſſe Assumpta ſind höchſt bedeutende Beiſpiele dafür. Ganz ähnlich verfährt Bach — den wichtigen Unterſchied nicht zu vergeſſen, daß zwiſchen ihm und jenen Meiſtern eine zwei Jahrhunderte lange Entwicklungszeit der Muſik liegt und daß die Muſik eine andere Ausdrucksweiſe, ja einen andern Ausdruck angenommen. Bei jenen alten katholiſchen Meiſtern geht Alles in einer Art allgemeinen Aethers von Anbetung auf, in einem Lichtmeere, welches gleichſam die Localfarbe des Einzelnen überglänzt, aber auch alles Einzelne verklärt. Sie ſind Diener des kirchlichen Ritus, ihre Muſik begleitet die kirchliche Ceremonie. Jedes Wort umfaßt, wie zuſammengedrängt, eine Welt von Empfindungen: Suscipe deprecationem nostram. Osanna, miserere nobis, dona nobis pacem. Anders der Proteſtant Bach. Fürs erſte legt er, wie jene den gregorianiſchen Geſang, ſo den proteſtantiſchen Choral zu Grunde.

Der eine wie der andere iſt von Hauſe aus kirchlicher Volksgeſang und alſo die innere Verwandtſchaft im Grunde größer, als man denken ſollte. Aber Bach zerlegt die Phaſen der Empfindungen bis ins Einzelnſte, er ſteigt in die tiefſten Tiefen der Seele hinab und belauſcht dort ihre ſubjectivſten Regungen. Dieſe reiche Scala des Ausdrucks für Luſt und Leid, für Wonne und Wehe hatte die Muſik erſt ſeit der Florentiner-Kataſtaſe von 1580 bis 1600 und da erſt nach und nach gelernt. Wagner's Dictum (nicht Richard's, ſondern ſeines Namensvetters im „Fauſt") bewährte ſich: „ein Komödiant' könnt' einen Pfarrer lehren". Die Mittel des Ausdrucks für Seelenſtimmungen, für den

„Affetto“ wie die Italiener sagten, lernte die Musik im Theater, durch die favola in musica, wie sie ursprünglich hieß, oder die Oper, wie wir sagen. Die Kirchenmusik wurde jetzt nur allzu oft theatermäßig — beim Crucifixus wurde lamentirt und beim Resurrexit jubilirt, und wo sich weder lamentiren, noch jubiliren ließ, half eine Fuge aus der Noth, welche dem Tonwerke wie ein uralt-ehrwürdiger Zopf hinten hing. Faust's Antwort auf jene Aeußerung Wagner's bewährte sich ebenfalls. Es ist eigentlich nur consequent, wenn man neuester Zeit in Italien geradezu Stücke aus Donizetti'schen und Verdi'schen Opern als „Kirchenmusik aufführt.*) Aber eine Kirchenmusik kann den subjectiven Regungen der Zerknirschung, der tröstenden Hoffnung, der geistigen Freude jede Rechnung tragen, ohne irgendwie ans Opernhaus zu erinnern. Und wenn nun Bach, wie ich sagte, die Regungen der Seele aus den tiefsten Tiefen hervorholt, so muß man sagen, daß er hinwiederum sie heiligend in jenes Lichtmeer seiner großen Vorgänger emporhebt — und es ist, als verschwinde jeder Unterschied. Daher ist beim protestantischen Domchor in Berlin Palestrina so zu sagen tägliche Kost und fromme Katholiken falten bei Bach's Musik zu innigster Andacht angeregt die Hände. Es

*) Unter den überzierlichen Puppen von Marmor, welche Italien der Wiener Weltausstellung eingesendet, war auch eine Genio della musica sacra. Er hielt eine Tafel mit Noten in Händen. Darauf stand — etwa der Anfang des Stabat von Palestrina? — O nein! Dal tuo stellato soglio aus Rossini's Mose! Ein Volk, bei dem so etwas möglich ist, verdient gar nicht, einen Palestrina gehabt zu haben.

ist, als schwebe über den Häuptern beider Meister eine und dieselbe ewige Krone.

Sind die Compositionen jener älteren Meister Bestandtheile des rituellen Ceremoniendienstes, so möchte ich Bach's Cantaten musikalische Homilien nennen. Der zu Grunde gelegte Choral stellt den Grundtext, das officiell Kirchliche vor, die Betrachtung, die Erwägung, die subjective Empfindung des Einzelnen findet in den Chören, in den eingefügten Arien Raum, sich auszusprechen. Oder aber Bach folgt seinem Choral Versstrophe nach Versstrophe; statt aber jede Strophe nach der Urmelodie absingen zu lassen, commentirt er gleichsam die Worte jeder Strophe musikalisch, wozu immer die Themen dienen müssen, welche ihm die gegebene Choralmelodie bietet. Diese letztere Form hat z. B. die Ostercantate „Christ lag in Todesbanden" der unveränderte Choral tritt erst mit der letzten Versstrophe ein — wie ein Riese. Sätze, wie das eigen schauerlich ergreifende „Den Tod Niemand zwingen konnt" — oder der folgende „Jesus Christus Gottes Sohn", in dessen Begleitung völlig alle vier Paradiesesströme rauschen — Stellen in allergroßartigstem Sinne malend, wie „Da bleibt nichts als Todesgestalt", lassen Bach in seiner ganzen gigantischen Größe erscheinen. Fasse es, wer's kann!

Wie Palestrina von seinen niederländischen Vorgängern, so übernahm Bach von den seinen eine fertige, hoch ausgebildete Contrapunktik. Die ersten Tonsetzer der protestantischen Kirche gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts schreiben musikalisch denselben Styl, den damals alle Welt schrieb. Der Musikstyl dieser deutschen

Meister ist der leibliche Bruder des niederländischen, — von dem in Italien gleichzeitig aufblühenden, gleichfalls aus der niederländischen Tonkunst abzweigenden, unterscheidet er sich dadurch, daß er schwerer, trüber, herber ist — es fehlt der heitere Himmel Italiens, der sich dem Wachsen und Blühen der Künste von jeher so günstig erwiesen hat. Aber tüchtige Meister in ihrer Kunst sind sie: der alte Johannes Walther, Luthers persönlicher Freund und Berather bei Ordnung der kirchlichen Musik, Laurentius, Lemlin, Michel Prätorius, Leonhard Paminger und wie sie alle heißen. Zum guten Theil Auswanderer vom katholischen Kirchenchor auf den protestantischen brachten sie das ganze musikalische Hab' und Gut ihrer längst hinter ihnen liegenden Lehrjahre mit herüber — sie hätten eben so gut ihre eigenen Köpfe ablegen können, als die musikalische Kunst und Art, in welcher sie so zu sagen, geboren und erzogen waren. Aber die Forderungen, welche die kirchliche Bewegung an sie stellte, traten bald so entschieden an sie heran, daß sie ihnen Genüge zu thun nicht vermeiden konnten. Vor allen der Gesang des geistlichen Liedes durch die ganze Gemeinde — der Choral. — Hier mußte an Stelle des vielkünstlich-contrapunktischen Chorals, der nur einem eigens geschulten, wohlgeübten Chor von Kunstsängern zugemuthet werden konnte, etwas allgemein Faßliches kommen — etwas nach dem bloßen Gehör und musikalischen Gedächtniß für jeden Singbares, dem der Himmel eine Stimme — oder auch keine — gegeben. Also eine höchst einfache Contrapunktik — zum gegebenen Cantus firmus des volksmäßigen Chorals. Eine Contrapunktik

Note gegen Note wie in den Psalmen Goudimels. Der Choral erscheint Anfangs, nach hergebrachter Sitte, in der Regel im Tenor. Aber bald geschah bei nicht wenig Chorälen, daß der als Contrapunkt frei erfundene Diskant, der auch seinen melodischen Fluß und Gang haben mußte, und als Oberstimme weit mehr ins Gehör fiel, sich bei der singenden Gemeinde an Stelle des autorisirten Tenors setzte. — Die Tonsetzer bemerkten es bald genug, und es wurde bald Uebung, die Choralmelodie in die Oberstimme zu verlegen. Dazu den Alt, den Tenor, den Baß zu singen wäre bei aller Einfachheit des Tonsatzes doch wiederum nur Sache geschulter Sänger gewesen. Hier mußte sich also der Orgelspieler, der die Oberstimme naturalistisch im Einklange singenden Gemeinde, mit seinem gewaltigen, mächtig durchtönenden Instrument, wie im Namen eines ganzen Sängerchors entgegenstellen, die Harmonie füllen, das Ganze leiten und tragen. Die Orgel, der Organist gewann daher in der protestantischen Kirche bald eine ganz andere Bedeutung als in der katholischen, ungeachtet letztere die beiden Gabrieli, Claudio Merulo und endlich einen Meister besaß, der als Vorgänger Bachs gewaltig dasteht, den großen Girolamo Frescobaldi in Rom, dessen geistvoller Schüler Jak. Frohberger in Wien schon nahe an die Bach-Periode heranführt. Zum Gesange mußte der Organist mit kluger Mäßigung spielen, seinen geübten Fingern, die nur gar zu geneigt gewesen wären, zu „coloriren" und zu „contrapunktiren", Zaum und Zügel anlegen. Dafür durfte er sich in tüchtigen Einleitungssätzen vor dem Choralgesang, in Präludien und Toccaten nach

Herzensluſt gehen laſſen, er durfte nach geendetem Gottesdienſte die Gemeinde mit einer tüchtigen Fuge (wie ſich jener Organiſt ausdrückte) zur Kirche hinausmuſiciren. Hier waren ihm die alten, geliebten contrapunktiſchen Künſte, die Nachahmungen, die Canons u. ſ. w. nicht nur erlaubt — ſie waren geboten. Sie gaben dem Orgelſpiel Mark, Kraft, Geſtalt, Gehalt, Feſtigkeit. Die Orgel mit ihrem gleichmäßig ſtrömmenden Ton geſtattet keinen arioſen Vertrag, mit crescendo und decrescendo, nur daß die Regiſtrirung Abwechslungen der Klangfärbung erlaubte. Der Orgler muß ſeine Sätze verſtändig, organiſch — man erlaube zu ſagen: muſikaliſch-architektoniſch conſtruiren, wie der Gothiker ſein ungeheures, reich geziertes, ſtreng conſequent organiſches Steingerüſt aufbaut, ein Gerüſt, das zugleich der Bau ſelber iſt. Wie die Orgel ſich dem Kirchenbau ſelbſt in ihrer äußern Geſtalt architektoniſch einfügt, ſo paßt für ihre Muſik die Umkehrung jenes tritum adagium: „Architektur ſei erſtarrte Muſik" — ſie ſpielt eine Art flüſſig gewordener Architektur. Kein Wunder nun, daß, als man auch der proteſtantiſchen Kirchengemeinde Feſtmuſiken, von geübten Sängern ausgeführt bot, man für den Kunſtſtyl nun zu den Formen griff, die ſich mittlerweile unter den Händen des Orglers ausgebildet. Bach's Arien und Chöre im Vergleiche zu ſeinen Toccaten, Präludien, Fugen, zeigen es ſo deutlich und anſchaulich wie möglich.

Sehen wir nun Bach's geiſtliche Muſiken an, ſeine beiden Paſſionen, ſeine Kirchencantaten, Meſſen u. ſ. w., ſo finden wir alle ſeine Elemente — vom einfach har-

monisirten Choral bis zum Choral mit künstlichst contrapunktirenden Gegenstimmen. Duos, Chöre, Fugensätze für Menschenstimmen, Arien, Recitative, das Eingreifen concertirender Soloinstrumente. Dabei redet die Orgel immer mit darein, ihr bezifferter Baß ist Halt und Bindung für das Ganze. Bach erscheint als geistlicher Lehrer, aber auch als geistlicher Dramatiker. Das Tridentinum hatte für die katholische Kirche die Mischung verschiedener Texte verboten. Das Lehrhafte trat zurück, es mußte das strenge Wort des offiziellen Ritus beibehalten werden. Palestrina und seine ganze Kunstweise betet also, regt zu überirdischem Entzücken an, reinigt und, indem sie uns in einen Strom himmlischen Gesanges taucht, von irdischen Schlacken ganz — katholisch!

Bach der Protestant empfindet rein, tief und gewaltig, aber in ihm tritt auch das Lehrhafte hervor, er will überzeugen, gewinnen — Palestrina *betet* in seinen Tönen, — Bach *predigt* und er predigt gewaltig, und nicht wie einer der Schriftgelehrten. — Er erscheint schon in seinen Instrumentalstücken seinen Themen gegenüber wie ein Dialektiker, wie ein tiefsinnig forschender Philosoph. In seiner geistlichen Musik führen ihn nun vollends auch seine Texte zur direkt ausgesprochenen Lehre hin. „Die geistlichen Lieder des 17. Jahrhunderts (sagt Goedeke) gingen von der Bahn ab, welche das Kirchenlied des Reformationszeitalters genommen hatte; statt des Bekenntnisses, welches den Hauptinhalt des letzteren ausmachte, ergriffen sie das *lehrhafte Element*."

Bach lebte nun im 18. Jahrhundert. Die Kraft, die würdige Sprache, die Tiefe und Innigkeit der

Lieder eines Johannes Heermann, eines Paul Gerhard war nicht mehr zu finden, Deutschland blutete auch in seinen Kulturleben aus den Wunden, die ihm der 30jährige Krieg geschlagen, die Sprache war einerseits verwildert, andererseits durch den aus Italien herüberwirkenden Marinismus, durch den Schwulst und Bombast der schlesischen Dichterschule überzierlicht. Der Pietismus hatte mittlerweile an Stelle der alten Glaubenskraft, des Glaubensfeuers der frühern Zeiten an ein tändelndes, empfindendes Spiel mit den Heiligen gewöhnt. Zur Zeit, da Bach schon in voller Thätigkeit war, fing der alte, vielverhöhnte Gottsched erst an, den Augiasstall der damaligen deutschen Poesie zu reinigen, — freilich war er kein Hercules. Bach's geistliche Texte leiden unter den Verhältnissen der Zeit — einer Zeit, für welche Postel, Feind und andere für den Musiker arbeitende Poeten (wenn man sie so nennen darf) beachtenswerthe Dichter waren. Es genüge auf den Text der Matthäuspassion hinzuweisen. Wie seltsam contrastirend steht hier das einfach urkräftige Wort des Evangeliums neben den schönselig spielenden, lehrhaften, reflektirenden, geschmacklos überschwenglichen Texten der Arien! Es gehörte Bachs gewaltige Geisteskraft, seine Vielseitigkeit dazu, daß er diese widerstreitenden Elemente durch seine Musik zu einem großen Ganzen verschmilzt, das uns wirklich als Ganzes erscheint.

Die Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", welche Bach selbst als Actus tragicus bezeichnet hat, mag am besten dazu dienen, die Art kennen zu lernen, wie Bach in Tönen lehrt und ermahnt und tröstet.

Nach einer ahnungsvollen Instrumentaleinleitung (Sonatina) beginnt der Chor in festem, gläubig-überzeugtem Lehrton „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" — ein rascher, leichtfugirter Satz schließt sich an: „In ihm leben, weben und sind wir" u. s. w. Das bewegliche Thema malt trefflich die sorgenvolle Hast und Unruhe des Lebens, es arbeitet sich in engem Kreise ab und kömmt nicht vorwärts. „In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will", schließt in ernsten, lugubren Tönen der Chor. Bange bis zur Aengstlichkeit fleht nun der Tenor: „Ach Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden". Hart, unerbittlich, rauh und unfreundlich herrscht dem Bittenden der Baß zu: „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben". Dialektisch erwägend, in vielfach verschlungenem Tongefüge erfaßt nun der Chor den Gedanken: „Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben". Aber nur die drei tieferen Stimmen, Alt, Tenor, Baß, werden nicht müde, einander diesen Gedanken zuzurufen — wie eine Lichtgestalt, verklärt erhebt sich über sie der Sopran, voll Liebe, Hingebung und Vertrauen: „Ja, komm Herr Jesu". Und wie der Name des Gnadenhortes der erlöseten Menschheit genannt wird, hat auch der Tod seine Schrecken, seinen Stachel, seinen Sieg verloren; fest und freudig-ernst intonirt der Alt die Worte Christi: „In deine Hände befehl ich meinen Geist" und fügt, wie mit einem Dankesblicke zum Himmel, bei: „Du hast mich erlöset, Herr, Du getreuer Gott" — und der Baß, der früher so hart gewesen, versichert jetzt mildtröstend: „Noch heute wirst Du mit mir im Paradiese sein", und der Alt stimmt dazu voll Glaubensfreudig-

keit den Choral an „In Fried' und Freud' fahr ich dahin".*) In andachtvollstem Aufschwunge voll Dank und Trost singt der Schlußchor „Glorie, Lob und Herrlichkeit sei Dir Gott Vater". u. s. w. — —

Es ist anziehend, diesen Actus tragicus Bachs mit einem rituellen Requiem zu vergleichen. In letzterem: Ritualtext, Weihen, Segnungen, Gottesdienst, Gemeinsamkeit der streitenden Kirche, die für die leidende eintritt, um ihn den Weg zur triumphirenden zu öffnen — bei Bach, dem Protestanten, der Glaube (sola fides), der auf eigenen Beinen kurz und gut an die Himmelsthüre geht, und resolut anpocht.

In neuer Zeit hat nur Mendelssohn, scheint es, die Bedeutung der Cantaten Bachs völlig verstanden. Sein 42. und 95. Psalm sind Palingenesien der Bachschen Kirchencantate in moderner Ausdrucksweise — und ein durchgehender Grundgedanke bei beiden ganz deutlich zu erkennen — wenn der bekanntlich religiöse Tonsetzer klagt, daß man ihn täglich frage: „Wo ist nun dein Gott" und wenn er mahnt „Heute, wenn ihr seine Stimme höret, so verhärtet euer Herz nicht", so wollte er, in einer Zeit, wo die „Intelligenz" eben Miene machte, den „persönlichen Gott" aus der Welt hinaus- oder vielmehr (ein Pantheismus) in die Welt hineinzucomplimentiren, sicher mehr, als nur schöne Musik componiren.

*) Zweierlei Text zugleich, ein Choral in schweren Noten und dazu die zweite Stimme in rascher Figuration contrapunktirend — wiederum ganz eine alt-niederländische Disposition!

Rubinstein als Opern-, Oratorien- und Symphonien-Componist.

Die Musikhistoriker künftiger Zeiten werden in einiger Verlegenheit sein, wenn sie Anton Rubinsteins geistiges Portrait werden zeichnen sollen. Aus den Werken Händels, Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens, C. M. Webers u. A. m. können wir uns ihr Bild (nämlich ihr Künstlerbild, nicht die zufällige äußere Erscheinung ihrer Person) gar wohl in fest gezogenen Umrissen hinstellen — und umgekehrt, gegen diesen synthetischen Weg den analythischen einschlagend, werden wir, wenn uns ein geist- und einsichtsvoller Kenner eine treffende Charakteristik Händels, Bachs u. s. w. gegeben, diese durch die einzelnen Werke des Meisters bestätigt finden — das Einzelne wird, ohne sich irgendwo innerlich zu widersprechen, überall sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Dieser Eindruck wird auch dann noch vorhanden sein, wenn wir die Laufbahn des Künstlers als ein stätes Fortschreiten, als eine Entwicklung erkennen, kraft deren die Werke, mit denen der Künstler begonnen, den augenfälligsten Unterschied von jenen, mit denen er geendet, wahrnehmen lassen, wie es z. B. bei Beethoven der Fall ist; der Beethoven des Septuor

ist am Ende doch auch der Beethoven der neunten Symphonie, die Züge der Handschrift haben sich geändert, die schreibende Hand ist dieselbe geblieben. Künstler, die mit ihrem Styl gleich fix und fertig sind und während eines langen Schaffens in ihrer künstlerischen Physiognomie keinen Zug ändern, wie J. S. Bach, sind sogar eine Seltenheit. Wie nun bei Rubinstein? Die vorhin genannten Musikhistoriker künftiger Zeiten werden ihm unter den Tonkünstlern unserer Zeit eine der ersten Stellen anweisen müssen — wenn nun aber bei dieser ästhetisch-kritischen „Unsterblichkeitserklärung" (der propositio inversa der juristischen „Todeserklärung") ein Contradictor, ein Opponent, ein advocatus diaboli auftritt und den Historikern gewisse Arbeiten des Componisten entgegenhält, so werden die Historiker stutzen. Ist es z. B. möglich (werden sie fragen), daß ein Werk wie die Ocean-Symphonie und ein Werk wie die Oper „Feramors" einer und derselben Phantasie entsprungen sein können, daß sie einem und demselben Autor gehören? Eine herrliche, gewaltige Symphonie und eine Oper, deren triste Sterilität, deren Mangel an Erfindung, Frische und Leben uns überhaupt am Talente des Componisten verzweifeln machen könnte, so daß wir ihm wohl die Fähigkeit des Machens zugestehen, aber die Fähigkeit des Schaffens absprechen möchten! — „Bringt denn ein Quell aus derselben Oeffnung süßes und bitteres Wasser?" frägt der Apostel Jakobus. Der Widerspruch beginnt bei Rubinstein oft schon in einzelnen Werken — sie gleichen zuweilen dem aus Gold und aus werthlosem Metall zusammengesetzten Königsbilde in Goethe's

Mährchen. Insbesondere scheint das Wort — das Textwort nämlich — auf Rubinstein hemmend einzuwirken, der sich in reinen Instrumentalcompositionen am freiesten und glücklichsten bewegt. Wenn jener halbverrückte Geistliche, von dem Goethe (in der „Campagne in Frankreich") erzählt, eifrig behauptete, „durch das Wort werde Alles gemacht", so könnte man bei Rubinstein umgekehrt sagen, daß durch das Wort Alles verdorben wird. Sein Oratorium „Das verlorene Paradies" läßt darüber so wenig einen Zweifel übrig wie „Feramors". Ja es geht dieses so weit, daß die reinen Instrumentalsätze im „Feramors" relativ das Bessere und Anziehendere sind, z. B. die Balletsätze (obwohl auch diese mit Gluck'scher oder Meyerbeer'scher Balletmusik den Vergleich nicht aushalten), daß die ersten Akte des ganz kurzen instrumentalen Vorspieles der Oper uns in überraschender Schönheit entgegentreten, ganz träumerisch-phantastisches Mährchen aus dem Orient, etwa wie das Vorspiel von Schumanns „Peri" — sobald aber der Vorhang aufgegangen, ist es gleich der erste Chor, der uns die lustige Verwirrung einer festlich aufgeregten Volksmenge schildern soll, uns aber nur, und zwar gegen die Absicht des Componisten, ein unangenehmes Bild der Verworrenheit giebt. Ich will zur Schilderung Rubinsteins jenen Musikhistorikern der Zukunft wenigstens ein Gleichniß angeboten haben, das sie, wenn sie wollen, benützen können. In einem verschollenen Buche von Kotzebue, „Chroniken" betitelt, kommt ein vom Autor in sichtlicher Aemulation mit Wielands „Oberon" erfundenes Mährchen vor, und in dem Mährchen ein König Purmentor, der ein ge-

waltiger Riese ist, aber nur bis Mitternacht, denn mit dem Schlage der Mitternachtsglocke schrumpft er zum Pygmäen zusammen und wird erst wieder bei Sonnenaufgang der frühere Gigant. Man könnte nun meinen, Purmentor-Rubinstein habe z. B. die Ocean-Symphonie vor, den „Feramors" aber nach Mitternacht componirt.

Der Text des „Feramors" — als „lyrische Oper in drei Aufzügen" bezeichnet — ist nach Thomas Moore's Lalla-Roukh von Julius Rodenberg gedichtet. Das Gedicht Moore's ist hochpoetisch gedacht, die Episode der „Peri" insbesondere ist (und nicht etwa erst durch Schumanns Musik) berühmt, und mehr als das, sie ist populär geworden; und das lebhafte Interesse für das „Erdenparadies am Roknabad", für Kaschmir (ein Interesse, das sich früher, mindestens von Seite der Damen, wesentlich auf die dortigen Shawls beschränkte) datirt eigentlich erst seit der Lalla-Roukh. Daraus hat nun Rodenberg auch sein Libretto genommen. Die Handlung desselben erzählen zu sollen, ist Verlegenheit — und der Dichter scheint durch die Bezeichnung „lyrische" Oper im vorhinein eine Verwahrung gegen den Vorwurf eingelegt zu haben, daß im „Feramors" eigentlich so gut wie nichts geschieht. Lalla-Roukh ist Prinzessin von Hindostan, wird auf ihrem Brautzuge zum Könige von Bokhara, dem sie verlobt ist, ohne ihn je gesehen zu haben, von dem Sänger Feramors begleitet, an den sie unterwegs ihr Herz verliert, ohne zu ahnen, daß es der König, ihr Verlobter, in eigener Person ist — ihre Ueberraschung ist daher in der letzten Scene eine sehr angenehme. Die Episode von ihrer Freundin Hafisa, die von dem

Großvezier aus Hindostan Fadladin mit unbequemen Liebesanträgen verfolgt, aber zuletzt vom Bokharer Gesandten Chosru als Gattin heimgeführt wird, der Zwischenfall, daß Feramors auf die falsche Beschuldigung Fadladins, als habe er gegen ihn einen Dolch gezückt, festgenommen wird und daß Chosru deßwegen den angeblichen Attentäter zum Galgen verurtheilt, bis sich der Attentäter als König von Bokhara entpuppt (er verschmäht es, wie Almaviva im „Figaro", zu sagen, wer er ist, und geht willig ins Gefängniß) das alles bringt nur sehr wenig oder eigentlich gar kein Leben in jene mehr als dürftige Handlung. Ein wunderlicher Passus wird nach Feramors Verurtheilung (die ganz ausdrücklich auf „Hängen" lautet) dem Chor in den Mund gelegt: „Fort zum Galgen, es fließe sein Blut!" Der Vers verdiente von Schikaneder zu sein und in der „Zauberflöte" zu stehen.

So ärmlich aber das Textbuch ist — man frägt sich doch, was z. B. C. M. v. Weber daraus gemacht haben würde, der Componist des „Oberon", dessen Textbuch freilich an dem entgegengesetzten Fehler leidet und uns bei der Ueberfülle von Handlung rasch wechselnde Scenen guckkastenartig vor Augen führt. So gut wie Weber dort den ganzen Mährchenzauber des Orientes in wunderbar glänzenden Farben zu entwickeln wußte, würde es ihm vielleicht auch hier gelungen sein. Und Rubinstein? Er hat wohl an dergleichen gedacht, Manches mahnt an seine „persischen Lieder" — und der Gesang des Muezzin „Allah il Allah, Mahomet razul Allah! ist sogar das orientalische Motiv, wie wir es durch Villoteau kennen.

Aber trotz alledem verlassen wir unseren kühleren, minder farbigen Occident keine Minute. Sehen wir uns in dem breit angelegten Tonwerke nach den glücklicheren Momenten um, so dürfen wir vor allem Anderen den Schluß des ersten Actes nennen. Jener Gesang des Muezzin, dem der Chor mit einer Art Psalmodie antwortet, das zwischen die Redesätze (geistlichen und von Seite Fadladins stellenweise stark weltlichen Inhalts) immer wieder hineintönende „Allah il Allah."

Der Gesang der Prinzessin im zweiten Act „O heil'ge Nacht" nimmt in seinem Verlaufe einen heiß leidenschaftlichen Zug an und die Scene zwischen Feramors und Lalla-Roukh, eine Scene, auf welche das Hauptgewicht des ganzen Werkes fällt, die wechselseitige Erklärung der Liebe, das aufflammende Entzücken der Liebenden — das alles hat den Componisten erwärmt; in anderer Umgebung würde diese Nummer ganz anders wirken; leider sind wir aber schon durch das Vorhergehende zu abgespannt und zu verstimmt, um uns dem Eindrucke hingeben zu können. Die unmittelbar vorhergehende, sehr lange und gar nicht kurzweilige Scene zwischen Fadladin und Hafisa wirkt ganz besonders ermüdend. Mit diesem Fadladin hat der Dichter des Textes offenbar eine grotesk-komische Figur im Sinne gehabt, etwas dem Osmin Mozarts Aehnliches, doch etwas minder derb, denn ein indischer Großvezier, selbst wenn er eine grotesk-komische Figur sein sollte, wird sich doch wohl etwas anders benehmen als der bloße Gartenaufseher eines Pascha. Aber wenn der Großvezier Kara Mustapha zehn Minuten,

ehe er strangulirt wurde, genau so gesungen hätte wie hier der Großvezier Fadladin, so würde es uns gar nicht Wunder nehmen. Der Componist macht auch nicht den leisesten Versuch dem im Texte komischen Fadladin auch mit komischer Musik zu illustriren, und so ist denn Fadladin durchaus nicht komisch, sondern einfach langweilig. Die Ballade, welche Feramors im ersten Acte singt: „Das Mondlicht träumt auf Persiens See", hat einzelne schöne Züge, der Componist malt die 62 Verse (wenn man diese ungleichen Gebilde anders Verse nennen darf) lange Erzählung, Vers nach Vers, Bild nach Bild, gewissenhaft und liebevoll aus — eben deßwegen ist aber dieses Stück ganz unglaublich zerfahren und einheitslos ausgefallen; und wenn Lalla-Roukh dem Sänger das Compliment oder Geständniß macht: „Das Lied, das du gesungen, hat wie Zauber mich durchdrungen", so werden wir kaum geneigt sein, in ihren Beifall mit einzustimmen. Was soll man aber zu Hafisa's Gesang im dritten Acte sagen: „O lieber Schleier, so leicht und fein"? Ist es möglich, daß ein Mann wie Rubinstein so etwas hinschreibt, ohne daß ihn der Genius warnend beim Aermel zupft? Und wie ist es möglich, daß ein Componist, dessen Instrumentalmusik so oft Motive bringt, welche unsere Seele an der Wurzel packen, durch die Textesworte, die er componiren soll, alle Freiheit so sehr verliert, daß seine melodische Erfindungskraft völlig lahmgelegt scheint?

Es giebt Leute, die bei Richard Wagner über Mangel an Melodie klagen — nun sie mögen den „Feramors" anhören! Mit wahrer Freude — ordentlich

mit dem Ausruf der zehntausend Griechen: „Thalatta, Thalatta!“ — begrüßen wir die Ocean-Symphonie. Hier ist reiche, blühende Erfindung, eine so reiche Entwicklung bedeutender musikalischer Empfindung und eine so machtvolle Steigerung der Wirkung — besonders im Gange des ersten Satzes, daß der Componist hier, wie kaum sonst irgend, in die Sonnennähe Beethovens rückt. Ja, wunderbar genug, der Ideengang der Ocean-Symphonie im Großen und Allgemeinen ist völlig analog dem Gange der Beethovenschen — — Pastoral-symphonie. Ich fühle, daß ich dafür den Beweis schuldig bin, und will ihn zu geben suchen. Beethoven hält folgenden Ideengang ein: er nennt das erste Stück „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ — in dem aufathmenden Entzücken, das dieser Satz ausspricht, werden wir in die blühende Weite der Gegend gleichsam nach allen Seiten hinausgeführt, wir verlieren uns hier gleichsam selbst, in der so weiten, weiten und so schönen Welt — es ist hier nur erst der Schauplatz des Folgenden gegeben. So giebt uns Rubinstein in seinem ersten Satze nur den Ocean als solchen, als Schauplatz des Folgenden, ein ungeheures Naturbild! Wo mancher Andere uns gleich kopfüber in den Atlantischen Ocean oder ins stille Meer gestürzt hätte, beginnt Rubinstein, wie Beethoven, ganz bescheiden und anspruchslos, er versetzt uns, wie Beethoven, gleich mit dem glücklich erdachten Motiv in die rechte Stimmung und steigert, wie Beethoven, den Eindruck mehr und mehr, bis zum überwältigenden. In der „Scene am Bach“ wird bei Beethoven schon die Reflexion laut, wem kann sie angehören als einem

einsamen Wandler (ich denke Beethoven selbst), der am rieselnden Bach unter dem Dache grünender Bäume im traulichen Thale (es liegt zwischen Nußdorf und Grinzing in natura da!) gedankenvoll hinwandelt und den hundert Naturstimmen horcht, die um ihn laut werden. So ist auch bei Rubinstein der zweite Satz träumerisch reflectirend — ich sehe ihn selbst, Rubinstein, über den Schiffsrand gebeugt, unter dem weiten Sternenhimmel, Vater Okeanos scheint zu schlafen und zu träumen, aber wenn er sich einmal im Schlafe regt, aus dem Schlafe murmelt, so ahnen wir erschreckt die furchtbare Naturmacht! Am Ausgang des Thales tritt Beethoven in ein „fröhliches Zusammensein der Landleute" — vom einsamen Wandler erweitert sich unser Ausblick auf ein ganzes Volk, das zugleich die ganze, im Mai sich erfreuende Menschheit repräsentirt. Wie sie tanzen, wie sie jauchzen, wie burlesk-komisch plötzlich der Zweiviertel-Takt hereingepoltert kömmt! Und Rubinstein? Landleute zu Meer („Seebauern", so wie man sagt „Seelöwen" u. s. w.) giebt es nicht, aber Matrosen. Die Burschе machen sich auf ihrem Schiffsverdeck einen guten Tag — sie tanzen auch: wie gutgelaunte Seebären und Wallrosse lassen sie sich an. Beethovens Bauern sind völlig graziös gegen diese wild stampfenden, wild hüpfenden Gesellen. Der derbe, gesunde Humor dieses Satzes ist in seiner Art merkwürdig. Und nun läßt Beethoven den Tanz durch ein Gewitter unterbrechen, das die kleinen Menschen da an ihre Ohnmacht gegenüber den losgelassenen Naturkräften gewaltig und ernst mahnt.

Dieses Gewitter (einer der erstaunlichsten Tonsätze

Beethovens) ist der Wendepunkt und die Katharsis der Pastoral-Symphonie. Rubinstein — nun, der wird jetzt wohl, ganz analog, einen Seesturm bringen! Es zeigt den feinsten, richtigst empfindenden Künstler- und Dichtersinn, daß er es nicht thut. Der Sturm auf dem Ocean, nach allem Vorhergehenden — der Componist fühlt sehr gut, daß es nach dem Gewaltigsten nicht, im Comparativ, ein Gewaltigsteres (oder gar ein Gewaltigstestes) geben könne. Das Kunstwerk hat seine Grenze, welche richtig einzuhalten eben Sache des feinfühligen Künstlers bleibt. Statt des Sturmes bringt Rubinstein zwei eingeschobene Sätze, einen schöner als den andern; den ersten, langsamen, könnte man kurz überschreiben „Wind und Welle" — der andere ist ein geistvolles, in seinem Humor sehr lebendiges und dabei edles Scherzo, das der Componist jener früheren, roheren Matrosenlust als Replik mit sehr richtiger Einsicht entgegenstellt. Bei Beethoven lenkt das Gewitter, das friedlich und segenspendend vorübergezogen, die Blicke nach oben, die frohen und dankbaren Gefühle nach dem Sturme, ein herrlich-feierliches Dankgebet der Landleute schließt das Werk ab. Mit erquicktem Aufathmen in der weiten Natur fing das Werk an, mit den höchsten Gedanken, die der Mensch denkt, endet es. Auf dem Ocean ist aber eine solche Mahnung nicht erst nöthig — das Wellenbrausen ist der Orgelton, die Altarkerzen der ewigen Sterne leuchten, als Weihrauch dampfen Nebelmassen auf, als Altarvorgänge zieen Wolken daher! Da wird Alles von selbst zum feierlichen Choral und ergreifend schließt Rubinstein den letzten Satz mit einem solchen. Wie er

in mächtigen Posaunenaccorden ertönt und die Saiteninstrumente dagegen stürmen und immer wieder zur Tiefe sinken, mag man an das großartige Wort im alten Testament denken: „Da der Herr sprach zum Meere: Bis hierher sollst du und nicht weiter, hier ist deine Grenze, hier lege sich der Stolz deiner Wellen!"

Rubinsteins Ocean-Symphonie ist ein Tongedicht im höchsten Sinn des Wortes, er hat, mit Recht, andeutende Ueberschriften für die einzelnen Sätze verschmäht, sie sind auch gar nicht nöthig, das Werk spricht für sich selbst und durch sich selbst. Von musikalischen Schönheiten wimmelt es wahrhaft — man kann auf das Einzelne eben nicht überall mit Fingern zeigen, aber, um nur Eines zu erwähnen: welch' wunderbarer, romantischer Zauber spricht aus dem Seitensatze des ersten Satzes! Ueber die sinnigen, wirksamen Instrumental-Combinationen ließe sich schier eine ganze Abhandlung zusammenschreiben. Die Symphonie hatte ursprünglich nur vier Sätze. — Ueberhaupt scheint der Componist manche Selbstkritik geübt zu haben. Möge er das immer und überall thun! Horaz mit seinen „neun Jahren" hat ganz recht, und wir prätendiren nicht einmal neun Jahre, sondern höchstens eines oder zwei.

Man soll, denke ich, den Künstler immer nach dem Besten beurtheilen, was er leistet, und nicht dieses oder jenes minder oder nicht geglückte Werk zu einem Anklagepunkt machen. Beobachtet man gegen Rubinstein das Gleiche, so bleibt sein Künstlerruhm gesichert.

Es ist schon höchlich anzuerkennen, daß er, zum virtuosen Pianisten erzogen, sich mit den Kränzen, die

ihm hier von allen Seiten entgegen fliegen, nicht begnügt, sondern nach höchsten musikalischen Zielen strebt. Dabei möchte er, statt den großen Meistern der Vorzeit auf den durch sie geebneten Pfaden bequem nachzuschreiten gerne Neues, ganz Neues bringen, neue Wege öffnen, neue Gebiete entdecken — und das muß man ihm hoch anrechnen, mag dann die Sache ausfallen wie sie will.

So auch im Oratorium. Sehen wir sein „Verlorenes Paradies" (sein zweites, der „Babelthurm" war sein erstes), näher an! Immer bleibt das Oratorium eines modernen Künstlers schon deßwegen ein Ereigniß, weil es ein Oratorium ist. Mendelssohn hatte mit seinen beiden Oratorien, von denen besonders „Paulus" bei seinem Erscheinen Sensation machte, für dieses Genre wieder Lust und Muth angeregt; aber die Zeit ist eben dem ganzen Genre nicht sonderlich gewogen. Ferdinand Hillers „Zerstörung Jerusalems", ein eminentes Werk voll musikalischer Schönheiten, zum Theile sogar mit wahrhaft blendenden Zügen, blieb, völlig unbegreiflicher Weise, fast unbeachtet. Das folgende Oratorium Hillers „Saul" fiel gegen das erste ohnehin ab. Die Oratorien Löwe's („Huß", „Lazarus", „Die Siebenschläfer" u. s. w.) nannte Jedermann mit Achtung und mochte kaum Jemand hören. Man griff, wenn es große und würdige Oratorien-Aufführungen bei deutchen Musikfesten u. dgl. galt, am liebsten nach Händel zurück. Denn Kiesewetter hat am Ende Recht, wenn er meint, neben diesen Werken könne nichts Aehnliches auch nur annäherungsweise genannt werden. Ueberdies giebt es da zur Zeit noch ungehobene Schätze.

Rubinstein fand sich angeregt, auf Grundlage des Milton'schen „paradise lost" einen Oratorientext (von wem?) zusammenstellen zu lassen. Daß er sich dadurch theilweise mit Haydn in Concurrenz setze, brauchte ihn nicht zu beunruhigen; was Haydn in seiner „Schöpfung" bringt, hat eine gründlich andere künstlerische Tendenz, als jene ist, welche Rubinstein in seinem „verlorenen Paradies" verfolgt. Er nennt sein Werk auch gar nicht „Oratorium in drei Abtheilungen", sondern, „geistliche Oper in drei Acten". Merkwürdig und sonderbar genug, daß die erste deutsche Oper in Hamburg, mit welcher 1678 das dortige Theater glänzend eröffnet wurde, denselben Gegenstand behandelte, sie hieß „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", Text vom kaiserlichen Poeten Richter, Musik von Theile, Ballette von Feuillade Es gab also dabei auch etwas und sogar viel zu sehen, während wir uns bei Rubinstein mit dem Hören begnügen müssen. Wo man uns „Acte" verspricht, dürfen wir auch Action erwarten, d. h. Handlung, wenn auch nur in Textesworten angedeutete. Damit sieht es in Rubinsteins Oratorien- oder Opernbuch eigen aus. Der Wendepunkt des Ganzen, der Sündenfall, kommt gar nicht ausdrücklich vor, sondern wird uns nur durch das Instrumentalvorspiel des dritten Theiles oder Actes in Tönen gemalt (!), aber die lebhafteste Phantasie, und hätte ihr Heine sein „Klangbildertalent" vererbt, wird schwerlich im Stande sein, aus einem Wechsel von Gegenfigurationen und seltsamen Fagottaccenten den Apfelbaum, eine Schlange und das „Eritis sicut Deus" herauszufinden. Der Dichter

(wenn man ihn so nennen darf) steht nicht einmal auf dem Standpunkte, daß „eine gebildete Sprache für ihn dichtet und denkt". Was soll man zu Dingen und Versen sagen, wie wenn wir nach dem Sturze der bösen Engel zu lesen bekommen:

Wohl hat der Himmel den Sieg gewonnen,
Wie er ihn stets gewinnen wird,
Doch schauet auch, was dahin verronnen (!)
Mit tiefem Schmerz der treue Hirt (sic).

oder nach dem Falle des ersten Menschenpaares:

Jubel! Jubel! Höllenjubel!
Denn die Hölle hat gesiegt,
Wie das nun im bunten Trubel
Hin durch alle Welten fliegt.

Rein komisch ist es, wenn sich Adam mit den Worten ins Leben einführt: „Wer bin ich?! Wo bin ich?!" (Cogito, ergo sum, meinte dabei ein Zuhörer.) Da hat es doch der kaiserliche Poet Richter fast noch besser gemacht, wenn er seinen „geschaffenen Adam" ausrufen läßt:

O noch nie erblickte Sachen,
Die mich ganz erstarren machen,
Himmel, Erde, Thier und Meer,
Ja, das große Gottesheer,
Was bekomm' ich ins Gesicht?
Leb' ich oder leb' ich nicht?!

Worauf der Schöpfer antwortet: „So lebe denn, du Bild nach meinem Willen", während in Rubinsteins Text Adam die bündige Auskunft erhält: „Du bist der Mensch, der Herrscher dieser Erde." Im Tiroler Bauernspiel hält der Schöpfer dem geformten Erden-

kloß ein Riechfläschchen unter die Nase, Adam schlägt die Augen auf und niest; „Helf Gott, Adam!“ ruft der Schöpfer. Das ist zwar nicht vernünftiger, aber wenigstens ergötzlicher. Was soll man endlich zu dem Schlusse sagen? Das vertriebene Menschenpaar bekommt den Trost mit: „Nur genommen, nicht verronnen, ist des Paradieses Glück und durch Tugend neu gewonnen, kehrt es einst euch neu zurück, Tugendkraft neu euch schafft himmlisches Los, Jugendmuth, Glaubensglut, macht neu euch groß“. Ueber die hohe Schönheit dieser vortrefflichen Verse werden wir alle einig sein. Wenn nun aber ein Werk sich als „geistlich“ giebt, die ganze Schöpfungsgeschichte, die Geschichte des Sündenfalls u. s. w. genau nach dem Buche Genesis giebt, so durfte zuletzt die auch im Buche Genesis gegebene, mystisch-grandiose Hinweisung auf den künftigen Erlöser nicht fehlen — das hat sogar der kaiserliche Poet Richter recht gut empfunden. Die biblischen Worte: „sie wird dir den Kopf zertreten und du wirst sie in die Ferse stechen“ hätten sich am Ende besser ausgenommen als der „Tugendmuth“ und die „Glaubensglut“. Mit Miltons Gedicht hat das Textbüchlein eigentlich so gut wie gar nichts gemein als im allgemeinsten den Stoff. Wir leben endlich auch nicht mehr in der Zeit Bodmers und Klopstocks, die und deren Anhänger fest überzeugt waren, der englische Poet stehe hoch über Homer und Dante, die Gottschedianer mochten noch so sehr über die „seraphische“ Dichtkunst spotten. Es ist aber für ein Epos, geschweige denn für ein Drama, immer eine sehr bedenkliche Sache, wenn man es darin mit menschlichen Wesen nicht oder kaum zu

thun hat, wohl aber mit lauter Cherubim und Seraphim, mit dem Teufel und dessen Großmutter oder (wie in Wagner's „Rheingold") mit lauter Göttern, Riesen, Nixen, Zwergen. Milton hilft sich, wie er kann, er läßt seine Dämonen nach Bedürfniß zur Ameisenkleinheit zusammenschrumpfen oder sich zur Riesengröße ausdehnen, er läßt sie den Engeln Schlachten liefern — bekanntlich sogar mit Kanonen — und mehr Aehnliches. Das alles war für den Textdichter allerdings nicht brauchbar und so blieben denn am Ende nur physiognomielose Gestalten oder Namen übrig: „Raphael, Michael, Gabriel", eine „Stimme", hinter deren bescheidenem Incognito sich kein Geringerer verbirgt als Gott der Herr selbst — und so weiter. Man wende nicht Haydns „Schöpfung" ein, deren Text übrigens auch nichts weniger als musterhaft ist. Bei Haydn bedeuten die Namen Gabriel, Uriel, Raphael nicht mehr, als die Ueberschriften Soprano solo, Tenore solo, Basso solo bedeutet haben würden. Ob der Solosopran oder der Solotenor versificirte Meditationen über das dem Auge erquickliche Grün des Grases und den Nutzen der Arzneipflanzen anstellt, ist so ziemlich alles eins — anders aber, wo uns, wie im „verlorenen Paradies", zugemuthet wird, in den Trägern der Namen auch Träger einer Handlung, Personen eines Drama's zu erblicken. Genug — Rubinstein fand den Text für seine künstlerischen Zwecke genügend und componirte ihn. Da bleibt uns anderen nichts mehr übrig, als zuzusehen, wie er ihn componirt hat.

Man hat oft das Aehnliche der Kopf- und Gesichtsbildung Rubinsteins mit Beethoven hervorgehoben

und unsere Lithographen thun das Ihrige, um uns darauf möglichst aufmerksam zu machen. Eine geistige Aehnlichkeit wäre, daß Beethoven und Rubinstein beide als Pianoforte-Virtuosen begannen, bei beiden aber der bedeutende Componist neben diesem Virtuosenthume bald genug zu Tage trat. Aber bei Beethoven drängte der Componist den Pianisten so in den Hintergrund, daß bald vom Pianisten kaum noch eine Rede war — bei Rubinstein wuchs der Virtuose höher und höher und dem Componisten über den Kopf. Schwerlich aber wird jemand verkennen dürfen, daß unter den modernen Componisten Rubinstein zu der auserwählten Schaar gehört, der es ehrlicher, hoher und ganzer Ernst um die Sache ist. Gewisse Trios, Sonaten u. s. w. von Rubinstein, seine vorhin belobte Ocean-Symphonie u. a. m. sind Stücke, die ihr Genre in höchst respectabler Weise repräsentiren, und wir werden den Componisten unter den Tonsetzern unserer Zeit immer mit in erster Reihe nennen müssen. Aber eben so wahr ist es, daß man von einer größeren Composition Rubinsteins selten einen ganz reinen und ungetrübten Eindruck mit heimbringt. Jener gute Rath Goethe's auf Schreibtisch und Zeichenbrett: „Hast in böser Stunde du geruht, ist dir die gute doppelt gut" scheint kaum für Jemanden in der Welt weniger vorhanden zu sein als für Rubinstein. Hat diese tête de bronce einmal die erste Seite einer Composition beisammen, so wird fortgeschrieben bis zur letzten, die Phantasie mag willig sein oder nicht. Momente letzterer Art bringen dann Widerborstiges, Gezwungenes, Unerquickliches, das aber mindestens niemals matt und geistlos ist, und das weniger

unangenehm auffallen würde, stünden nicht hart daneben Schönheiten, zuweilen Schönheiten ersten Ranges.

Auch im „Verlorenen Paradies" wechselt Gutes und Treffliches mit Gleichgültigem, ja mit öden Momenten. Im Ganzen macht das Werk einen bedenklich ermüdenden Eindruck. Wo liegt der Grund? Wir wollen eine allgemeine Beantwortung versuchen. Die Musik erhält ihr Leben, ihr Wirken vor allem durch zwei Elemente: durch tüchtige, bestimmt ausgeprägte Motive, welche zum Sinne und zur Phantasie sprechen, und durch deren tüchtige, consequentverständige und künstlerisch durchgeistigte Durchführung. Mit letzterem Worte ist nicht etwa bloß eine contrapunktische oder überhaupt sonst schulrichtige Durchführung gemeint, sondern eine solche, bei der sich der Leib des Tonstückes nach einem deutlicher oder verborgener zur Geltung kommenden Grundmotiv aufbaut, wie analog im Organismus der Pflanze oder des Thieres, oder wie etwa der Gothiker seinen gewaltigen Dom nach einer simpeln Grundformel construirt. Fülle an Grundmotiven ist eine Gottesgabe, eine Sache des Talentes — kaum besaß sie je einer in höherem Grade als Mozart und Franz Schubert. Sehen wir uns in unserer modernen Musik um, so finden wir, daß wir erschrecklich viel Geist und erstaunlich wenig Ideen haben. Es bleibt damit noch immer möglich, größere Werke, ganze Opern, (und nicht eben schlechte) zu schreiben, wie z. B. Max Bruchs „Loreley" beweist. Hinter dem modernen Schimpfworte der „absoluten Melodie" und der gegen sie von Wagner und seinen Satelliten ausgesprochenen Acht und Aberacht versteckt

sich eigentlich nur der uralte Verdruß des äsopischen Fuchses über die saure Traube, die er nicht nehmen mochte, weil sie ihm — zu hoch hing. Wo doch so ein rechter Fonds frischer, neuer Motive zu finden wäre! Das Streben nach möglichsten Eilerfolgen und Abscheu vor der trockenen Arbeit auf der hölzernen Schulbank hat dem anderen Element der Musik, einer tüchtigen Durchführung, beinahe ein Ende gemacht. Wie viel beides aber werth ist, kann mancher alte Herr aus der alten Schule, zum Beispiel Franz Lachner, unsere jungen Genialen lehren. Der „Geist" ist heutzutage wie der reiche Onkel im Lustspiel, der alle Schulden des Neffen in runder Summe zahlen muß. Wir nähern uns gewissermaßen wieder den ersten Anfängen (unserer) Musik um 1600. Aus höheren ästhetischen Gründen warfen damals die Florentiner den ganzen Plunder von Melodie und Contrapunktik über Bord und eine Declamation trat an deren Stelle, die der natürlichen Betonung von Wort und Sylbe aufs exacteste gerecht ward. Für uns ist die Wirkung dieses stile recitativo oder rappresentativo (wie man ihn nannte) die einer bleiernen Langweiligkeit. Der geniale Monteverde und dessen Schüler Cavalli schufen' aus dieser hohlen, pathetischen Declamation unser Recitativ und dessen Formeln für Ausruf, Frage, Antwort, Redeschluß. Wir haben davon nahezu zwei Jahrhunderte gelebt und können noch zwei Jahrhunderte und mehr davon leben — auch das ist Rococo geworden; entweder wird das Recitativ ganz verbannt oder vielmehr es geht in der „unendlichen Melodie" auf, wie bei Wagner, oder wir bekommen Recitative zu hören, wie in Rubinsteins

„Paradies", die an lastender Schwerbeweglichkeit gleich neben den Recitativen von Anno 1600 stehen könnten und in ihrer Art eine Merkwürdigkeit sind, wenn auch keine erfreuliche. In geistlichen Musiken haben wir uns endlich auch gewöhnt, von gewissen solennen Formen der Contrapunktik einen künstlerisch wohlmotivirten Gebrauch gemacht zu sehen. Athmet man nicht ordentlich auf, wenn sich der Schlußchor der zweiten Abtheilung bei Rubinstein plötzlich fugenmäßig anläßt? Man wird leider bald genug ernüchtert; denn von der klaren, organischen Durchbildung, wie die alten Meister sie solchen Sätzen zu geben wußten, ist bei einem Modernen keine Rede mehr. In dem ganzen langen und breiten „Paradies" Rubinsteins dürfte es schwer sein, auch nur ein halb Dutzend Motive von wirklich ausgesprochener Physiognomie herauszufinden, und an Stelle einer organischen, gesunden Durchführung treten Declamationen, interessante, überraschende Harmoniefolgen, Harfeneffecte, Posauneneffecte. Wo wir Accente der Leidenschaft, der Empfindung, des Schmerzes, der Freude u. s. w. erwarten, ja fordern, immer nur derselbe trübe, declamatorische Ton. Wenn ja der Poet dem Componisten durch irgendein Mirakel einen solchen Moment entgegenbringt — z. B. das letzte Duo zwischen Adam und Eva — läßt der Componist den Moment ungenützt verstreichen. Jetzt überrascht der Tonsetzer durch etwas frappant Schönes und gleich darauf geht es wieder durch traurige Wüstenei, wo keine Blume blüht, keine Palme rauscht. Wer sollte nicht gleich beim ersten Chor der Himmlischen, der so höchst feier-

lich, so mild und so prächtig klingt, ein Tonwerk allererſten Ranges erwarten oder was würde vom Werke ſchließen, wer z. B. den herrlichen, friſchen, anmuthigen Chor zu hören bekäme: „Wie ſich Alles mit Knospen füllt?“ — Wie überraſchend iſt die geniale Schilderung des Chaos (von jener Haydns ſo ganz verſchieden), wie überraſchend auch iſt die Illuſtrirung des „Es werde Licht“ durch den gleichſam aufleuchtenden, unvermutheten Quart-Sext-Accord. Man hat ſich ſo ſehr an den berühmten Moment bei Haydn gewöhnt, daß man ordentlich überraſcht iſt zu ſehen, die Sache könne endlich auch noch anders gefaßt werden. Ueberhaupt reicht in der zweiten Abtheilung (bis zum Momente der Schöpfung der Thiere, wo dem Componiſten plötzlich die Flügel erlahmen) eine Schönheit der anderen die Hand — doch iſt davon die nicht glückliche Malerei der grellen Locomotivpfiffe auszunehmen, welche uns die Höhe des Firmamentes verſinnlichen ſollen. Satan mit ſeinen Polterarien iſt nicht eben bedeutend gemalt, für den Dämonenkampf würde kaum ein Sterblicher ausreichen — allenfalls Händel oder etwa Beethoven, deſſen Sturmſtelle im erſten Satze der neunten Symphonie den hier richtigen Ton ſo ziemlich trifft. Gott ſollte gar nicht ſingen und Tenor ſchon erſt recht nicht. Die Art, wie Mendelsſohn im „Paulus“ dieſe Klippe umſchifft hat und die vielleicht der geiſtvollſte Zug des ganzen Werkes iſt, war hier nicht anwendbar, wir hören ohnehin mehr als zu viel Chöre. Aber wenn der „Alte der Tage“, den die Maler als majeſtätiſchen Greis mit langem Bart, ſo gut es gehen will, ver-

sinnlichen, plötzlich dem Arnold von Melchthal und Raoul Concurrenz zu machen anfängt, so fühlen wir gelinde atheistische Anwandlungen. Das scheint denn aber beim Oratorium nicht das letzte Ende und Ziel des Werkes zu sein!

Halbopern und Halboratorien.

Bei gewissen Werken deutscher Componisten fällt mir immer die eine Kranke aus Kaulbachs Irrenhaus ein: weil die Arme kein Kind hat, das sie doch haben möchte, hat sie ein Brett von Wickelkindslänge eingewindelt und hätschelt und wiegt es in den Armen. Die Componisten schrieben für ihr Leben gerne Opern, aber sie bringen sie nicht an oder sie fallen damit still durch und da schreiben sie denn Opern für den Concertsaal, Opern als Cantaten oder Halboratorien. Auch Schumann fing dieses unglückselige zwitterhafte Genre solcher zu Halbopern aus einander gefolterter Balladen in seiner letzten Periode eifrig zu pflegen an. Dabei fuhr niemand schlechter als Uhland, dessen „Glück von Edenhall", dessen „Sängers Fluch" sich eine wahrhaft vandalische Appretirung gefallen lassen mußten, bloß damit der Componist für seine Soli, Duos, Chöre u. s. w. Raum gewinne. Jedes Wort dieser herrlichen Dichtungen ist uns in Blut und Leben übergegangen und da kömmt nun Richard Pohl, genannt Hoplit, schneidet des „Sängers Fluch" in Kochstückchen und stopft die Lücken theils mit anderen Uhland'schen Gedichten, theils mit seiner eigenen

Nichtpoesie aus, wie weiland beim zerstückten Pelops ein abgängiges Körperfragment mit Gold ausgeflickt und ersetzt wurde, nur daß das, was Hoplit bringt, beileibe kein Gold ist. Der ganze herrliche Grundgedanke der Ballade ist grausam vernichtet.

Der Sänger Uhlands tritt dem blutigen König entgegen, die Poesie dem eisernen Tyrannenthum, — durch die heilige Gewalt des Edeln, das er dem Wütherich entgegenbringt, will er „rühren des Königs steinern Herz". Wenn der nun schreit: „Ihr habt mein Volk verführet" u. s. w., so ist das einfach der Protest der Tyrannis gegen das Edle und Hohe, weil es das Edle und Hohe ist. Hoplit meint nun bestens motiviren zu müssen und so erfahren wir denn gleich im ersten Duett zwischen Harfner et Sohn, daß der Letztere eine zärtliche Bekanntschaft mit der Königin, als sie noch keine gewesen, gehabt habe; als die Sänger die Ballade vom König Sifrid anstimmen (sie hörten nämlich „solch blutige Mähr' aus Meister Ludwigs Mund, als sie durch Schwaben zogen her"), so wittert der König persönliche Ausfälle, wie Immermanns Schulmeister Agesel in den Erzählungen Münchhausens, wenn aber der König „für sich" sagt: „Die heimliche That hat keiner gesehn, das Lied ist Verrath", so paßt diese Bemerkung zum Inhalt der Ballade, wie ein viereckiger Deckel auf eine runde Schachtel. Dann begehen die Sänger gar die Unvorsichtigkeit ein Stück liberalpolitischer Poesie vorzutragen, der König läßt es zu unserem Erstaunen noch hingehen, da ihn die Königin beschwichtigt, es sei ja bloßes Citat: „Die Sänger ehrten den Meister nur, der dieses Lied erdachte" —

als aber zuletzt der Jüngling gar den Einfall hat, mit der Königin im Angesicht des ganzen Hofes ein endloses Liebesduett anzustimmen, eine Kühnheit, welche das Erstaunlichste heißen müßte, wäre es nicht noch erstaunlicher, daß König und Hofstaat bei diesem erzlangweiligen Gesange nicht einschlafen, so wird es dem Könige doch zu bunt, jetzt schreit er: „Mein Volk habt ihr" u. s. w. (den so schönen kurz bezeichneten Zug mit der geworfenen Rose hat Hoplit gestrichen).

Aber Himmel, welche Ueberfülle componirbaren Stoffes steht den Tonsetzern in Aussicht, wenn man erwägt, daß ja jede Ballade solcher Bearbeitung fähig ist; — Schillers „Bürgschaft" kann z. B. mit einer Arie des Möros anfangen: „Zu Dyonis dem Tyrannen schleich ich, schleich ich, schleich ich, den Dolch im Gewande, im Gewande", dann Duett zwischen Dyonis und Möros: „Was wolltest du mit dem Dolche, sprich u. s. w." und dazu etwa Chor der Höflinge: „Welch' unerhörte Kühnheit, er büße seine That", — dann Duett zwischen Möros und dem treuen Freund, der, statt ihn „schweigend zu umarmen", etwa singen könnte: „Vertrau' dem treuen Freunde, denn er verläßt dich nicht", und dazu Möros: „Ja, ich vertrau dem Freunde, denn er verläßt mich nicht", späterhin etwa Cavatine des Freundes: „Mir kann den muthigen Glauben der Hohn des Tyrannen nicht rauben". Es kann eine Weile dauern, bis wir die ganze deutsche classische Literatur in dieser Gestalt besitzen — desto besser aber! Schumanns Musik zu des „Sängers Fluch" trägt, wie gesagt, die Züge trauriger Ermattung und Essers blanke Composition der Ballade, wie sie ist, für eine

Singstimme, wirkt entschieden weitaus glücklicher. Wo der Urtext des Gedichtes als Erzählung vorliegt (welch' fataler Nothbehelf ist die „Erzählerin"), trifft Schumann den Balladenton recht gut — bei allen Zwischensätzen des Textes aber ist es, als gieße ihm ein böser Geist Wasser in die Tinte, das Lied des Jünglings „in den Thalen der Provence" etwa ausgenommen, wo etwas von provençalischem Trouvère-Ton (modern gedacht) durchklingt, ähnlich wie etwa im ersten Gesange von Webers Adolar. Der eigentliche Fluch des alten Sängers könnte vielleicht äußerlich noch heftiger sein, er hat aber etwas Ergreifendes. Das sind leidliche Oasen in der Wüstenei des Ganzen. Wir können dem Werke kein besseres Los wünschen, als was die zwei letzten Verse des Gedichtes aussprechen. Allerdings aber hat diese Gattung von Compositionen ihr Meisterwerk aufzuweisen: Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht", die wir hier dem beklagenswerthen Mißgriffe entgegensetzen wollen. Sie gehört zum Widerspiele der Schumann'schen Ballade, die zu ihres Schöpfers unglücklichsten Arbeit zählt, zu ihres Schöpfers glücklichsten. Er fing sie 1831 in Rom in der vollen Jünglingsfrische seiner freudigsten Schaffenszeit an und feilte und besserte daran als vollendeter Meister zu Leipzig, wo das Werk endlich 1843 ans Licht trat. Der Alte von Weimar hatte dem ihm so werthen Felix beifällig genickt, als dieser an's Componiren der Ballade ging, er schrieb jenen Brief, den Mendelssohn der Partitur beigab: „Das Ganze sei hoch-symbolisch" u. s. w. Aber dieser Geleitschein hinderte nicht, daß B. A. Marx, anfangs Mendelssohns Freund, wie

später sein ziemlich unverholener Gegner, ihm vorwarf: „Die Walpurgisnacht zu componiren, nachdem man den Paulus componirt, verrathe völlige Gleichgültigkeit gegen alle Religion.“ Wir erheben gegen Goethe weder eine Anklage, noch lassen wir uns auf eine Vertheidigung ein, sondern constatiren einfach die Thatsache: die Dichtung der Ballade gehört der Zeit an, wo Goethe, nach eigenem Geständniß, aus Italien einen „julianischen Haß gegen das Christenthum“ und dazu, wie die römischen (in Weimar gedichteten) Elegien zeigen, eine gewaltige sinnliche Aufregung seines Wesens mit heimbrachte — die venezianischen Epigramme sind die Union beider Stimmungen. So ist diese Ballade, der alte Herr mochte hinterdrein epistolarisch hinein- oder herauscommentiren, was er wollte, die Entgegenstellung eines allerdings etwas physiognomielosen Naturcultes oder allenfalls eines arischen Monotheismus gegen das in wenigen, aber starken Zügen einfach als dumpfer Aberglaube hingestellte Christenthum. Man hat, besonders seit Wagners großer Judenhetze, Mendelssohn überall mit Ostentation als Juden proclamirt; seiner Abstammung nach war er's, sonst aber war er, wie jeder, der ihn persönlich zu kennen das Glück gehabt, wissen wird, ein ganz und vollständig correcter evangelischer Christ. Ich meine fast, Goethe schrieb ihm jenen Brief ad salvandam conscientiam. Das Gedicht konnte den Jüngling schon anziehen — brachte es doch alle Elemente, in denen er als Künstler sein Bestes zu geben hatte — Frühling, Waldromantik, Priesterliches, Feierliches und als Kernpunkt des Ganzen allerromantischesten Spuck mit Kobolden und Dämonen

von jeder Farbe. Es muß ihn geradezu begeistert haben und hat ihn sichtlich begeistert. Aber Eines hat ihm doch schwerlich entgehen können: daß das Ganze an einem inneren unlösbaren Widerspruche leidet. Seine Kobolde und Dämonen sollen vermummte Menschen sein, sie werden ihm aber unter der Hand zu einer wirklichen Heerschaar von Höllengeistern, so daß es an die alte Ballade erinnert, wo das Burgfräulein dem Junker ein Rendezvous als Burggespenst maskirt zusagt, statt ihrer aber sich das wirkliche Burggespenst substituirt, worauf die Geschichte natürlich ein Ende mit Schrecken und mit Halsumdrehen nimmt. Wenn man den Teufel so feierlich einladet, ist er viel zu höflich, um sich nicht sofort persönlich einzustellen. Denken wir während des genialen Chores „Kommt mit Zacken und mit Gabeln" auch nur einen Moment daran, daß wir eigentlich eine Maskerade vor uns haben, so ist die sonst wahrhaft ungeheure Wirkung dieses Chores vernichtet. Aber es ist etwas Tiefsinniges, sicher ohne daß es Mendelssohn selbst ahnte, hineingekommen. In die reinst empfundenen heidnischen Culte hat sich unausweichlich etwas geradezu Dämonisches einzuschmuggeln gewußt. Leute, die stets von dem „heiteren, poetischen Götterdienst der Griechen" schwärmen, mögen die Sache, statt solcher leeren Phrasen, gründlich kennen lernen und das Capitel des Dyonisos- und des Kybelen-Cultes ansehen, oder im Wiener Antikencabinet die berühmte altrömische Bronzetafel des Bacchanalienverbotes und zur Erklärung den Livius, Buch 39, Capitel 8 bis 18 lesen. Diese allgemeine Andeutung genüge hier. An Mendelssohns

herrlicher Tondichtung ist es endlich sicher einer der schönsten und glücklichsten Züge, daß der Wolfsschluchtlärm sie nicht endet, sondern die Dissonanzen sich in den Schlußgesängen in den Wohllaut reinster religiöser Empfindung lösen. Und so war Goethe, wie er bei einer anderen Gelegenheit von sich selber sagt, abermals wie Bileam der Prophet, der hinausging zu fluchen und statt dessen segnete.

Eine ganz eigene Zusammensetzung von recht Trostlosem und ganz Herrlichem ist hinwiederum Schumanns Musik zu Goethes Faust. So oft ich etwa erfahre, dieser oder jene deutsche Tonsetzer habe sich Notenpapier zurechtgelegt, um eine neue „Faust-Musik" zu schreiben, möchte ich ihm wie Mephisto dem Faust, da dieser zu den Müttern geht, nachrufen: „Wenn es ihm nur zum Besten frommt, neugierig bin ich, ob er wiederkommt!" Der Schwarzkünstler Faust hat wie für die deutschen Dichter, so auch für die deutschen Componisten eine eigene Anziehungskraft. Wie viele Faust-Dichtungen sind neben jener Goethe's entstanden, wenn ein Poet gerade die Nothwendigkeit verspürte, versificirt an den Mann zu bringen, was er über Gott und Welt, Zeit und Raum, den kategorischen Imperativ, deutsche Literatur, höhere Politik und Zukunft der Menschheit in Pausch und Bogen denke! Für den Musiker aber ist insbesondere Goethe's „Faust" ein wahrer poetischer Lockvogel. Beethoven soll, nach Schindlers Versicherung, daran gedacht haben, mit einer Musik zu „Faust" (natürlich zum ersten Theile des „Faust"), welche er für die höchste Aufgabe der Kunst erklärte, sein Schaffen als Componist zu schließen und zu krönen. Es war

ihm nicht vergönnt, diesen Plan zu verwirklichen. Sonst aber haben wir „Faust-Musiken, mehr als genug. Für die Aufführungen in Weimar machte unter des Dichterfürsten Augen Eberwein in seiner bescheidenen, musikalisch-bürgerlichen Küche eine ganz bescheidene, aber gar nicht üble Musik zurecht; ein auffallender Mißgriff jedoch (gesetzt auch, Goethe selbst sollte etwa dazu Ja und Amen gesagt haben) muß es heißen, daß der Erdgeist darin als Baßpartie behandelt ist. Mozart, der den Komthar im „Don Juan" schuf, hätte hier vielleicht ausgereicht, Eberwein aber war weit davon ein Mozart zu sein. Fürst Radzivil componirte den „Faust" als ein eigenthümliches, nicht uninteressantes Mittelding zwischen Oratorien- und Theatermusik, er brachte Musik an, wo sie hingehört und nicht hingehört. Liebhaber des Cismoll-Accordes werden gleich in der ersten Scene (von der Apostrophe an die Geister an: „Antwortete mir, wenn ihr mich hört") ihr Genügen finden. Goethe's olympisches Haupt nickte auch dem Fürstencomponisten Beifall, ja er dichtete sogar für ihn noch den Text zweier Geisterchöre hinzu. Nun fand sich für die Aufführungen in Stuttgart Lindpaintner mit einer Partitur ein, die in jedem Takt den erfahrenen Mann der Theaterpraxis, aber auch in jedem Takt den richtigen deutschen Capellmeister verräth. Die gewaltig lange Ouverture (sie schließt in Fis-dur!), ein wahres musikalisches Spectakelstück, paßt zum Faust wie — die Faust aufs Auge. Viel Lärm, sentimentale Cantilenen, Teufelsspuk à la Samiel und die unvermeidlichen Hetzpassagen der Geigen. Man braucht gar kein Anhänger der Tap-

pert'sche Ansicht vom musikalischen Darwinismus zu sein, um in der Disposition und in den Details überall den Componisten der „Vampyr"-Ouverture deutlich wiederzuerkennen. Weiterhin ist Manches ganz hübsch, wie z. B. das Lied von der „Ratte im Kellernest." Berlioz', monströses Halb-Oratorium möge hier nur kurz genannt sein. Der Franzose Gounod endlich hat, wie allbekannt, zwar nicht unmittelbar Goethe's Dichtung, aber das unsterbliche deutsche Werk als Oper in Musik gesetzt. Der Franzose hat Alles, was dem Werke Goethe's den Rang neben der „Divina commedia" Dante's und neben jeder höchsten Dichtung aller Zeiten anweist, gestrichen und nur die drastischen Scenen beibehalten. Es hat geradezu etwas Empörendes, eine der wunderbarsten Gestalt, die je ein Dichter geträumt, Gretchen, zur französischen Lorette entwürdigt und entheiligt, die ergreifende Scene des Ostermorgens durch einen Gesang vorüberziehender Schnitter ersetzt zu sehen u. s. w. Neben dem Mephisto Goethe's, einer Gestalt, der nichts Aehnliches entgegengestellt werden kann, ist der Mephisto des französischen Componisten eine ganz grob geschnitzte, mit schreienden Farben angestrichene Holzfigur und geradezu humoristisch wird die Sache, wenn sich Gounod in der ersten Scene in mitleidwerther Weise abquält, die tiefsinnige Speculation Fausts musikalisch zu illustriren. Weil indessen diese oder jene „beliebte Sängerin" Gelegenheit hat als Margarethe zu glänzen, so lassen wir uns die Verschändung eines der größten Denkmale deutschen Geistes ruhig gefallen. Die Langmuth des deutschen Publicums ist vielleicht noch etwas größer als jene des Himmels. Das Aergste ist, daß

der Gounod'sche „Faust" sogar anfängt den „Faust" Goethe's aus der Memorie des Publicums zu verdrängen. Ich kann es mir nicht versagen, ein charakteristisches Histörchen einzuschalten. Einer meiner Freunde hatte als Lehrer irgendwo mit einer jungen Dame von Extraction deutsche Classiker in usum Delphini ommissis ommittendis zu lesen. Er liest also auch ommissis ommittendis Goethe's „Faust" und daher auch die Scene in Auerbachs Keller. Die junge Dame wird unruhig, kann ihr Mißbehagen, endlich ihren Unmuth nicht verbergen und ruft schließlich mit Entrüstung: „Aber sagen Sie mir, Herr Professor, wie ist es doch möglich, daß Goethe aus der herrlichen, zarten, hochpoetischen Gestalt des Siebel eine solche Caricatur hat machen können!" — — —

Es hätte geradezu ein Wunder heißen müssen, wenn Robert Schumann, der in der deutschen poetischen Literatur umherging wie ein Löwe und suchte, was er componire, nicht auch an Goethe's „Faust" hätte gerathen sollen. Aber, wie sonderbar, Dinge, bei denen Goethe ganz ausdrücklich auf Musik gerechnet hat, die Geisterchöre der ersten Scenen, die Lieder in Auerbachs Keller u. s. w. läßt Schumann liegen und bringt an mehr als Einer Stelle seine Musik an, wo sie durchaus nicht am rechten Ort ist. „Störe die Musiker nicht", ruft der weise Sirach, „und wenn man Lieder singt, so schwatze nicht darein, sonder spare deine Weisheit für andere Zeit." Hier möchte man umgekehrt rufen: „und störe den Dichter nicht, und wenn er uns das Schönste und Tiefsinnigste mit dem ganzen Zauber seiner Sprache zu sagen hat, wie in Fausts Monolog

„des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig", so musicire nicht darein, sondern spare deinen Contrapunkt für andere Stellen". Was soll man dazu sagen, wenn die Gartenscene, die ganz auf das herzige, unbefangene Plaudern Gretchens berechnet ist, hier zur förmlichen Opernscene umgeschaffen wird? Ist es nicht, als rufe man etwa zum Apoll von Belvedere den Schneider: „Da, miß dem Gotte Kleider und miß ihm Hosen an?" — Und würde sich Apoll in Galafrack und weißer Weste besser ausnehmen als in der einfachen Marmorpracht und ewigen Jugend seiner göttlichen Glieder? Merkwürdig genug darf es heißen, daß in Schumanns „Faust"-Musik fast Alles, wo wirklich begleitende Musik nöthig ist, vortrefflich gerathen und so ziemlich Alles mißrathen, wo sich die Musik der Poesie aufdrängt. In der Scene der „vier grauen Weiber" werden diese düsteren Gespenster durch die Musik ganz außerordentlich gut illustrirt (wie köstlich ist der Einfall mit den Fledermauspfiffen dieser vampyrischen Unholde!), sobald Faust der „Sorge" antwortet und zu singen anfängt, statt zu reden, wird die Musik sogleich leer, nichtssagend, langweilig. Im Allgemeinen darf man sagen, daß die dritte Abtheilung (die Anachoreten-Scene) zu dem Schönsten und Bedeutendsten gehört, was Schumann geschaffen, und folglich zu dem Schönsten und Bedeutendsten, was die neuere Musik hervorgebracht — wogegen man von der ersten Abtheilung das umgekehrte sagen muß. Von dem Schöpfer der herrlichen „Manfred"-Ouverture durften wir eine würdige Ouverture zu „Faust" erwarten — tadelt er doch Radzivil wegen des Einfalls, seine „Faust"-Musik mit der orchestrirten

C-moll-Fuge Mozarts einzuleiten — wir haben also das volle Recht von ihm hier etwas noch Besseres zu verlangen. Ist aber jenes Instrumentalvorspiel Schumanns auch nur einfach ein interessantes Tonstück, geschweige denn eine „Faust"-Ouverture, oder ist es ein reines Garnichts, aus dessem vagem Herumfluctuiren kein einziger hörenswerther musikalischer Gedanke auftaucht? Die Gartenscene trifft Sinn und Betonung der Worte allerdings ganz gut, aber Schumann steht hier am Ende doch nicht höher als ein verläßlicher Diener, der den Auftrag, welchen ihm sein Herr gegeben, getreulich ausrichtet. Gretchen vor der Mater Dolorosa reicht nicht an Löwe's bescheidene und doch so tief ergreifende Composition. Das Dies iræ der Domscene (dazu gehört Musik!) packt sogleich, aber es drängt sich auch mit seinen Chor und Orchestermassen störend in die Reden Gretchens und des bösen Geistes hinein, die hier übrigens beide auch singen — die leise Stimme des Gewissens, denn das ist der böse Geist, muß, während der Chor rücksichtslos fortsingt, aus vollem Halse schreien, um nur gehört zu werden. Die grandiös disponirte Scene schließt mit den (gesungenen) Worten: „Nachbarin, euer Fläschchen!" Goethe dachte sich's anders und besser. Aus der Tiefe und Halbnacht des alten romanischen oder gothischen Domes, wo Gretchen vom bösen Geist geängstigt betet, soll der Gesang nur so halb stark und wie von ferne herüberklingen, am besten die uralte Sequenzmelodie des Dies iræ, im Einklange mit Orgelbegleitung gesungen, und darnach „Orgelton" als Nachklang. Tomaschek hat dieselbe Scene componirt und der Versuchung eben so wenig

widerstanden, ein solennes Figuralrequiem anzubringen; sein Gretchen singt auch in Recitativ: „Nachbarin" u. s. w.

Der Elfenchor der zweiten Abtheilung hätte von einem Meister wie Schumann etwas mehr erwarten lassen, als hier geboten wird. Fausts schon erwähnter Monolog entzieht sich der Musik — es ist kein Wunder, wenn Schumann hier keine gefunden hat. Der Scene mit den vier grauen Weiben haben wir schon gedacht, jene der Lemuren steht im Guten und Geringen auf gleichem Niveau. Vortrefflich malt die Musik die „neckischen Geberden" der grabenden Halbgespenster. Faust und Mephisto singen leider wieder, statt (etwa mit melodramatischer Begleitung) zu sprechen. Mit der dritten Abtheilung ist es plötzlich, als sei Schumann aus einem schweren Zauberschlafe erwacht und richte sich mit der ganzen Macht seines Geistes auf. Schon die Anachoreten-Landschaft „Waldung, sie schwankt heran" wird musikalisch zu einem förmlichen Poussin'schen Bild; es ist erstaunlich, daß die Musik durch bloßes Wecken der entsprechenden Stimmung dergleichen zu prästiren vermag. Der Pater ecstaticus, der Pater profundus mit dem tiefsinnig meditirenden Ton, der Pater Seraphicus, der ganz milde Vaterliebe ist, der Doctor Marianus mit seiner visionären und dabei stillseligen Begeisterung, die Chöre der seligen Knaben, der Engel, die drei Büßerinnen und Gretchen als vierte — das alles ist wunderbar charakteristisch gegeben und von hinreißender Schönheit. Ergreifend ist der Moment, wo des Doctor Marianus Rede zum harfenbegleitenden Hymnus wird, rührend sein milder Blick auf die Büßerinnen „Gnade bedürfend". Der Einfall, nach

den hellen Sopranstimmen der Maria Aegyptiaca, Gretchen u. s. w. die Mater gloriosa ihre wenigen Worte in sonorem Alt singen zu lassen, ist eine Geniezug — die Wirkung ist bei diesem einfachsten Mittel eine bis zum Großartigen ernste. Bei der Wiederholung der Worte „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen" und im letzten Chorus mysticus findet der Musiker Schumann Raum sich auszubreiten, — was er hier geleistet hat, wird ihm zum ewigen Ruhm gereichen. Brendel findet in dieser Scene den Keim künftiger Kirchenmusik. Wir haben aber so viel unvergleichliche, mit größtem Unrecht vergessene Kirchenmusik, daß es uns auch für die Zukunft genügen wird, diese letztere aus dem Staube herauszusuchen — wobei wir denn, um Schumanns Werk in seinem vollen Werthe zu würdigen, nicht erst das ungewisse Gut des Zukunfts-Kirchenstyls brauchen, den wir den Leuten überlassen wollen, die vom Zukunftsweibe, der Zukunftsreligion, der Zukunftsmusik, dem Zukunftsstaate und anderen Zukunftsdingen träumen.

Schubertiana.

(Geschrieben im Mai 1872 bei Errichtung des Schubert-Denkmals in Wien.)

Für die Musik beginnt jetzt im Wonnemonat Mai die Zeit des (wie ein Geolog sagen würde) „Todtliegenden" — die musikalischen Instrumente rücken, zum Widerspiele der Soldaten, nach der Wintercampagne in die Ruhe der Sommerquartiere, die Sänger nehmen reisefertig den Bädecker zur Hand oder entfliehen mindestens der stauberfüllten, glutheißen Residenz, um sich in der Sommerfrische irgendeines Alpenthales Erholung zu gönnen, wenn sie nicht etwa den ehrgeizigen Appetit verspüren, zu den Lorbeerkränzen, die sie daheim unter dem Zeichen des Steinbocks erhalten haben, in der Fremde gastspielend unter dem Zeichen des Krebses neue Lorbeern zu erringen. Auch die musikalische Kritik, die in ihrem offenen, Krieg verkündigenden Janus-Tempel dagesessen (sie selbst kann recht gut den Gott Janus vorstellen, mit einem musikhistorisch rückwärts schauenden und einem nach „Zukunftsmusik" vorwärts blickenden Gesicht — nur das, was ihr als Gegenwart vor der Nase liegt, sieht

sie nicht immer ganz genau und richtig), die Kritik schließt zum Zeichen des Friedens die Tempelpforten.

Es ist ein wahrer Trost, daß die zu Ende gehende Saison 1872 in Wien mit einem so rein künstlerischen Wohllaute schloß, wie die Schubert-Feier war; daß nicht die Eruption des welthistorischen Wagner-Concertes mit ihren Laven, Raketli, Bomben und Aschengüssen, sondern jene reine, stillere, aber erwärmende Opferflamme das Ende bezeichnete. Ueber Feier und Concert erlasse man uns zu berichten, man möge es uns nur zugutehalten, wenn wir diese Blätter eben auch auf jenem Opferaltare als anspruchslose Gabe niederlegen.

Schwerlich aber würde sich irgendein Mensch in der weiten Welt über das Monument und das solenne Concert mehr verwundert haben als Franz Schubert selbst, der seine Musik machte, wie der Vogel singt, wie die Blume blüht, und keineswegs verlangte, daß die Welt über etwas ihm so Natürliches aus Rand und Band gerathe. „Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Charlatan", sagte der Hofopernsänger Vogel zum jungen Schubert, als er dessen erste Lieder kennen gelernt. So lange Schubert lebte, war von ihm nicht eben viel die Rede, doch fing man endlich an, von dem Liedercomponisten Notiz zu nehmen, und noch bis heute hat sich dieser erste Eindruck nicht völlig verloren. Bei seinem Namen denkt noch jetzt die Mehrzahl sofort an „Erlkönig" und „Wanderer" — den auch aus der nicht zu erschöpfenden Schatzkammer der Schubert'schen Lieder hat sich das Publicum eben nur eine gewisse, nicht allzu große Zahl von Lieblingsstücken ausgesucht, welche

es immer wieder hören will. Zu dieser Wahl und Auswahl haben die weiland höchst beliebt gewesenen „Transcriptionen" von Liszt nicht wenig beigetragen, denn von da an, wurde das „Ave Maria", das „Ständchen" und manches Andere erst populär! Vieles Schönste aber, wie die Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister" u. A. m., ruht fast noch als ungehobener Schatz. Robert Schumann war der Erste, der über die, allerdings sehr hoch aufgehäuften Lieferhefte hinüber einen Blick auf Schuberts ganzes überreiches musikalisches Wirken und Schaffen warf — Schuberts, den er als „romantischen Maler" kennzeichnet, „dessen Pinsel gleich tief in die Sonnenflamme wie in das Licht des Mondes getaucht ist". Die gesammelten Schriften Schumanns sind in den Händen eines jeden Musikers oder verdienen wenigstens es zu sein — schlage ein jeder die zahlreichen köstlichen Bemerkungen, die treffenden Worte, die liebevollen Charakterisirungen Schumanns über seinen Lieblingscomponisten nach. Zunächst hat Otto Gumprecht in seinen „Musikalischen Charakterbildern" Schubert einige Blätter geweiht, die mit zu dem Besten und Geistvollsten gehören, was über eine so blendend geniale Erscheinung, ein so überschwänglich reiches musikalisches Leben gesagt werden kann. Ich sage: musikalisches Leben, denn das alltäglich bürgerliche Leben unseres Franz aus der Vorstadt Lichtenthal war um desto einfacher. Von den Weltfahrten, Welttriumphen u. s. w. moderner Künstler war bei ihm keine Rede. Eine, auch nach Kreißles Buch höchst dankenswerthe, gehaltvolle, an vortrefflichen Bemerkungen reiche Biographie Schuberts hat A. Reiß-

mann gebracht. Schuberts Lebenslauf bietet dem Biographen kaum ein genügendes Material; es war schon ein „Ereigniß," wenn er westwärts bis Salzburg, ostwärts einige Meilen über die Leitha hinüber in ein ungarisches Grafenschloß kam. Uebrigens blieb er in seinem lieben Wien und dessen herrlicher nächster Umgebung sitzen, als echtes Wiener Kind, dem sonst nirgends in der Welt so wohl werden mag. Denn in der That könnte man bekannte Verse Lenau's also parodiren: „Weiter soll sich nie von Wien je der Wiener wagen, als man sieht den Stephansthurm in die Lüfte ragen." Ueber den „austriacisirenden" Zug in Schuberts Musik hat noch kaum jemand ein Wort verloren; Schumann ahnte ihn wohl, aber er ahnte ihn eben nur. (Siehe den Aufsatz „Die C-dur-Symphonie" im Jahrgange 1840 der neuen Zeitschrift für Musik, reprodicirt im dritten Bande der gesammelten Schriften.) Und doch ist dieser Zug so entschieden ausgesprochen wie an anderen Stellen der „hungarisirende", wiewohl letzterer allerdings mehr in die Augen oder, besser gesagt, in die Ohren fällt. Austriacismen und Hungarismen treten vorzüglich in den Instrumentalwerken Schuberts zu Tage. Aus gewissen Trios der Scherzi (A-moll-Quartett, Phantasiesonate u. a. m.) lächelt uns der behagliche, gemüthliche „Ländler" vertraulich an, aber in künstlerischer Veredlung.

Und nun sehe man vollends diese zahlreichen Hefte voll Walzer und Ländler an (man findet sie in der neuen vortrefflichen Cotta-Ausgabe zu einem Bande vereinigt), diese unerschöpfliche Fülle von Lust und Jubel — hier erscheint Schubert oft geradezu als der

Vorläufer des Walzerfürsten Johann Strauß. Mit Unrecht scheint mir, macht Bülow zur Beethoven'schen Sonatine op. 79 und dem sie eröffnenden Presto alla tedesca die Bemerkung: „Es sei interessant zu bemerken, um wie viel genialer, d. h. männlicher, ohne deßhalb die Anmuth zurückzusetzen, Beethoven, wenn ihn die Laune dazu trieb, das charakteristische musikalische Localmoment seiner Wiener Umgebung, den Ländler, zu verwerthen verstand, als Franz Schubert." Aber Beethoven erscheint hier am Ende doch als der große Herr, der sich herabläßt, einen Moment zwischen die Thüre des Tanzsaales zu treten und dem tanzenden Volke wohlwollend zuzulächeln, während Schubert, der echte Sohn eben dieses tanzenden Volkes, sich nicht halten kann, mitten hineinzuspringen und mitzutanzen. Und dieser selbe harmlos fröhliche Mensch vermag es hinwiederum die höchsten Höhen zu ersteigen und uns das Wunderbarste zu erzählen. Was alles erzählt er uns in seinen Quartetten für Streichinstrumente (auch bei Beethoven das Gebiet, wo er uns sein Tiefstes und Kühnstes bringt) — in dem wunderbar großartigen Quartett in D-moll, dem „in Thränen lächelnden" A-moll-Quartett — ja, erzählt uns dieser harmlose, kindlich-frohe Mensch in seinem Quartett in B-dur nicht eine ganze blutige Schmerzensgeschichte, läßt er uns nicht in Abgründe blicken vor denen wir erschrecken könnten? Welche Sätze bieten uns seine Klaviersonaten! — die große A-moll-Sonate, seine Sonate in D-dur, seine Phantasie in F-moll (in vierhändigem Satz).

Was sollen wir von den beiden bisher bekannten Symphoniewerken Schuberts sagen? In all' diesen

Werken ist in gleichem Maße interessant, worin er Beethoven ähnlich und worin er von Beethoven verschieden ist. Der Zug lebensfrischer, starker, aber gesunder Sinnlichkeit, der unverkennbar in allen diesen Tonwerken Schuberts lebt, ist keineswegs ihre schlimmste Eigenschaft. Beethoven blickt bei seinem Geisterfluge mit erstem Auge zu den ewigen Sternen, zu den unendlichen Tiefen des Himmels empor, wo dem Geiste, der überfliegen möchte, endlich die Flügel ermatten müßten. Schubert verliert bei seinem Fluge, indem er lächelnd herabblickt, die schöne Erde mit ihren Blumengärten, Fruchtfeldern und Weinbergen keinen Moment aus dem Auge. Man spricht in der Optik von complementären Farben — es ist, als ob zwischen Beethoven und Schubert ein ähnliches Verhältniß obwalte. Allerdings aber weiß Beethoven seinen Tonstoff in seinen Symphoniewerken ganz anders zu beherrschen als Schubert, dem die eigene Fülle oft über den Kopf wächst. Beethoven hat auf der Schulbank gesessen; sie war sehr hart und der Titane mag oft genug ungeduldig hin- und hergerückt, ja gelegentlich etwas Weniges mit den Füßen gestampft haben, aber er blieb sitzen, bis Lection und Lehrstunde aus war. Schubert lernte musikalisch die Regel und das Gesetz, wie ein Kind die Sprache seiner Heimat lernt und vortrefflich redet, ohne sich nach Grammatik und Syntax über das Gesprochene Rechenschaft geben zu können. „Er hat's vom lieben Gott gelernt", meinte kopfschüttelnd der erste musikalische Scholarch, in dessen Zucht und Lehre Schubert kam.

Während in Beethoven die Ueberlieferung einer

großen, durch Jahrhunderte von Generation zu Generation fortvererbten Schule als ein in ernster Arbeit Erworbenes trotz der gewaltig durchbrechenden Subjectivität des Meisters fortlebt, fühlt man bei Schubert recht deutlich durch, wie er dies alles, bis zum fugirten Satze hinauf, nicht sowohl aus dem Lehrbuche Paragraph nach Paragraph als durch den beständigen Umgang mit den Werken Haydn's, Mozart's, Beethoven's erlernt. Aber die wohl absolvirte strenge Schule ist am Ende doch durch nichts Anderes zu ersetzen. Und so weiß denn auch noch Beethoven seine Motive, seine Themen ganz anders zu gestalten als Schubert.

Es giebt zwei, wenn man will drei Arten thematischer Durchführung; die eine ältere ist die wesentlich formelle, die contrapunktische, wo das Thema nach den verschiedenen polyphonen Combinationen, die es zuläßt, entwickelt wird — eine wesentlich der Kunstform als solcher angehörige Richtung — einer Form freilich, bei welcher nichts im Wege steht, so viel Geist hineinzupacken, als darin Platz hat. Die zweite Art der Durchführung könnte man die poetisch-charakteristische nennen, bei welcher dem Thema die ganze darin latente Ausdrucksfähigkeit durch mannigfache Gestaltungen abgewonnen wird. Die erste finden wir bei Bach, bei Händel und ihren Zeitgenossen, die zweite bei Beethoven. Zwischen beiden steht gewissermaßen als Uebergang Mozart. Es ist bezeichnend, daß er, nach vorliegenden Berichten, beim Phantasiren verstanden haben soll, ein Thema bald majestätisch und prächtig, bald scherzhaft, bald klagend und trauervoll vorüberzuführen — die Form der Variationen mit

ihrem wechselnden Charakter war schon ein Wegweiser dahin. Bei Beethoven finden wir diese Art von Durchführung auf ihrer Höhe. Statt alles Anderen möge man sich nur z. B. der thematischen Arbeit im ersten Satze der Eroica, der Pastoralsymphonie, der neunten Symphonie, der Klaviersonate op. 106, des F-dur-Quartettes op. 59 (Nr. 1) erinnern. Die dritte Art von Durchführung — es ist die moderne — begnügt sich, das Thema, ohne es wesentlich zu verändern, in allerlei wechselnde Beleuchtung zu rücken, es in allerlei wechselndes Farbenspiel (wozu vorab die Instrumentirung das Meiste und Beste thun muß) zu bringen. Den Zug dahin spürt man in Schubert's Instrumentalsachen schon deutlich genug. Sehr treffend bemerkt Gumprecht: „Während Beethoven durch rastlose Verarbeitung und Umbildung die Kraft und den Reichthum seiner Motive immer höher steigert, tritt bei Schubert oft der umgekehrte Fall ein. Fast alle Schubert'schen Themen sind von Haus aus so fertig, liedartig in sich beruhend und abgeschlossen, daß sie ihrem ganzen Wesen nach dem Versuch, musikalische Dialektik an ihnen zu üben, widerstreben und durch das äußerliche Spiel der Figuration, das hier an die Stelle des thematischen Processes tritt, an Macht und Bedeutung verlieren. Die Ausdehnung in die Tiefe und Höhe steht vielfach hinter der in die Breite zurück." In den Schlüssen der Sätze aber, wo Beethoven die letzten Resultate alles Vorhergehenden mit fester Hand zusammenfaßt, hilft sich Schubert, der die Nothwendigkeit einer Steigerung fühlt, zuweilen durch gewaltsames Herumtasten in heftig wechselnden Harmonien (Ouverture

zur „Rosamunde," erster Satz der C-dur-Symponie, des D-moll-Quartettes u. s. w.). Nur wird Schubert zum Glücke von seinem angebornen Schönheitssinne abgehalten, hier ins Wüste, Rohe und ziellos Herumtaumelnde sich zu verlieren, während z. B. Berlioz' große Allegri aus ähnlicher Ursache oft genug in ihrem Epilog in eine Art musikalischer Tobsucht verfallen.

Die Phantasie Schuberts, die es, wie Jean Paul sagen würde, vor lauter Strömungen nicht zu Tropfen brachte, zerriß ihm in den großen Instrumentalstücken den einengenden, begrenzenden Damm; ein reicher Erguß folgt dem andern, die Stücke fluten oft zu unmäßiger Breite auseinander. Diese Fülle, wo es aller Ecken und Enden sproßt und treibt und grünt und blüht, könnte einen poetisch gesinnten, auf Gleichnisse erpichten Touristen vielleicht an jenen Park des Fürsten Chigi bei Aricia erinnern, welchem nach einer Verfügung des Besitzers zum Besten der studirenden Landschaftsmaler keine Gärtnerschere, keine rodende Axt sich nähern darf. In ungebändigter Naturkraft wuchert hier das Grün, vielverschlungene Schlingpflanzen spinnen die gewaltigen Baumstämme ein, in undurchdringlichem Dickicht liegen gestürzte Bäume, daneben eine Blumenwildniß — es ist für promenirende Damen gar nicht praktisch, aber wir würden dafür nicht den bestgeschorenen Park nehmen, wo jede Blume nur mit Einwilligung des Herrn Obergärtners aufblühen darf und jeder hereinflatternde Schmetterling um den Reisepaß befragt wird.

Will man dieses Gleichniß mit der nöthigen Einschränkung (denn Schubert's Symphonien, Quartette

und Sonaten sind nichts weniger als uncultivirter Naturwuchs) auf die Instrumentalwerke Schuberts anwenden, so haben wir nichts dagegen. Anders und ganz wunderbar anders ist es bei den Vocalsachen, den Liedern. Hier wirkt der Worttext bändigend, begrenzend, formend auf die Musik ein. Die Geister des poetischen Rhythmus reichen den Geistern des musikalischen Rhythmus die Hand, die Architektonik des Versbaues wird zur Architektonik des Tongebildes. Man muß hier Schubert bewundern, wie er feinsinnig die einander analogen Stellen im Gedichte herausfindet oder sagen wir vielmehr: herausfühlt, um seiner Musik durch analog wiederkehrende Motive eben jene Architektonik der Verhältnisse, der gegen einander gestellten, je nachdem auch wohl unter einander contrastirenden Massen zu geben, ohne welche die Musik immer doch mehr oder minder wie ein Haufwerk willkürlicher Einfälle aussehen würde. Der allbekannte „Erlkönig," der „Lindenbaum," die „Erstarrung" (in der „Winterreise") und anderes Aehnliche sind dafür bedeutende Beispiele. Es ist bei den Liedercompositionen Schubert's oft, als habe das Wort, das Bild, welches uns der Vers des Dichters bringt, irgendwo auf dem unabsehbaren Gebiete der Musik ein Gegenbild gehabt, das gar nichts Anderes ist als eben das Wort, das Bild, aber in Töne übersetzt — und als sei es nur die Aufgabe des Componisten gewesen, unter dem Zahllosen gerade dieses Eine, Rechte zu ergreifen, es jedesmal mit leichter, sicherer Götterhand herauszuholen.

Wie wunderbar fein charakterisirend Schubert ins

Detail zu malen versteht, hat schon Schumann hervorgehoben: „er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände.“ Die Anregung, welche man durch Schubert'sche Musik (auch und besonders durch seine Instrumentalmusik, wo kein Texteswort directe Vorstellungen weckt) zu visionenhaften Bildern erhält, ist erstaunlich, selbst wenn man sonst erklärter Feind der leidigen Manier ist, in die Musik mit ihren unbestimmten Klängen ganze Historien erzählen zu wollen. Als Schumann mit einem musikalischen Freunde einen Schubert'schen Marsch zu vier Händen spielte, trafen beide, einer unabhängig vom Anderen, in der Vorstellung überein: sie seien in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, Dons und Donnas spazieren auf dem Platze umher u. s. w. Mir selbst ging es ähnlich, als ich mit einem musikalischen Freunde das treffliche vierhändige Arrangement des D-moll-Quartettes (von C. Hübschmann) spielte. Wir kamen zum Ende der Variationen, denen, wie bekannt, als Thema das Lied: „Der Tod und das Mädchen“ zu Grunde liegt. Bei dem Pianissimo, zwölf Takte vor dem Schluß, fragte ich: „Siehst du nichts? wahrhaftig, ich sehe am fernen Horizont ein leichtes Wölkchen, das sich in hellem Rosenlicht verklärt — da schwebt aber der Tod mit der Seele des Mädchens davon.“ Mein Freund fuhr in die Höhe: „Ja, wahrhaftig, du hast Recht — ich sehe es auch!“ Bei dem ersten Stücke des B-dur-Quartettes ist es kaum möglich, nicht an einen Herbstabend am traulichen Kaminfeuer zu denken, draußen

aber saust der Herbstwind in den Bäumen und peitscht den Regen gegen die klirrenden Fenster.

Es ist zum Erstaunen, wie Schubert intuitiv mit dem divinatorischen Takt des Genie's Dinge bringt, denen er leibhaft im Leben nie begegnet. Man streiche mir folgendes kleine Beispiel nicht weg: in dem Chore mit begleitendem Klavier „Gondelfahrt" weiß Schubert nicht nur die eigene träumerische, behagliche Stimmung die uns auf dem Wasserspiegel des Canal grande oder vor der Riva in der gleich einer Wiege schaukelnden Gondel überkömmt, das Vorbeiziehen von Bild nach Bild herrlich zu treffen, sondern er trifft auch, wo vom Glockenschlag der Uhr von S. Marco die Rede ist, durch eine sinnige, accordliche Combination der Klavierbegleitung bis zur vollkommenen Täuschung den Klang, den die ehernen Riesen der Mercerie allstündlig über Venedig hindröhnen lassen — und doch war Schubert nie in Venedig. Oft wurde ihm die exoterische Tonmalerei esoterisch zum Symbol der Seelenbewegung, so malt in dem „Meine Ruh' ist hin" die unruhige Bewegung des begleitenden Klaviers nicht bloß Gretchens rollendes Spinnrad, sondern auch das leidenschaftliche Pochen ihres Herzens — so ist im „Leiermann" („Winterreise") der monotone Baß zunächst die naturtreue Nachahmung des Bourdonnirens der Drehleier, aber auch das unheimliche Bild des starr vor sich hinbrütenden, stets in eine Vorstellung befangenen Wahnsinns, der hier, wie sich Gumprecht ausdrückt, „zu präludiren beginnt." Zu den kleinen Tongedichten ohne Worte mit andeutenden Ueberschriften mag sich Schumann gerade durch diese Seite und

Eigenheit Schuberts angeregt gefühlt haben. Die Impromptus, moments musicals und ähnliche Stücke von Schubert, denen er allerdings keine besonderen poetisirenden Titel zu geben fand, sind überhaupt die Vorläufer der einen Theil des besten Modernen bildenden pianistischen Kleinkunst, man fühlt sich oft direct an Mendelssohns Lieder ohne Worte, Schumanns Noveletten u. s. w. erinnert — im Grunde ahnte aber schon der gewaltige Beethoven diese Richtung, denn wohin gehörten denn sonst die drei Sammlungen sogenannter „Bagatellen" — dieser köstlichen kleinen, zu wenig gekannten und beachteten Tonpoesien?

Wäre Midas nicht gerade auf dem Gebiete der Musik (als Criticus) und durch die Decoration, durch welche ihn Apoll auszuzeichnen geruhte, so schlimm berüchtigt, so möchte man sagen: so wie sich Alles, was der phrygische König berührte, in Gold verwandelte, so verwandelte sich bei Schubert alles von ihm Berührte in Musik — in die schönste, frischeste, ursprünglichste. Der unerschöpflich strömende Quell musikalischer Erfindungskraft in Schubert hat kaum je seinesgleichen gehabt — unsere Zeit, die in Sachen der Musik so viel Geist und Bildung und (ganz im Vertrauen gesagt) so blutwenig Invention besitzt, mag über eine solche Begabung wohl erstaunen. Denn, um es ehrlich zu sagen, wir leben, wie es scheint, nach den musikalischen sieben fetten Jahren der Bach-Zeit, Mozart-Zeit u. s. w. nunmehr in den sieben mageren (denn einzelne, allerdings herrliche Epigonen, wie Robert Franz, machen so wenig ein musikalisches Aevum, wie eine letzt zurück gebliebene Schwalbe den

Sommer zurückzuhalten vermag). Und bei dieser Hungersnoth zehren wir dann an den reichen Vorräthen, welche uns jene glücklichere Epoche aufgespeichert hat, „und so groß war der Ueberfluß, daß er dem Sande am Meere verglichen wurde und vor Menge nicht mehr genossen werden konnte.“ Diese Bibelworte mögen buchstäblich auch für die Musik gelten, denn würde z. B. nicht J. S. Bach allein ausreichen, das Studium eines ganzen Menschenlebens auszufüllen? Und nun Schubert selbst, dessen Reichthum ganz unerschöpflich scheint? Ist es doch, als sende er uns durch Buchhändlergelegenheit aus dem Jenseits ein neues Manuscript nach dem anderen. Und was würde er, der schon zur Euryanthe bedenklich den Kopf schüttelte, weil er die Mühe des Machens herauszufühlen meinte, er, dem sich jedes gelesene, ihn ansprechende Gedicht sofort und augenblicklich zum musikalischen Kunstwerke gestaltete, — was würde er sagen, wenn er sähe, wie das freie, freudige Schaffen aus der Welt verschwunden scheint und Alles der Phantasie mit Hebeln und Schrauben abgezwungen wird?

Wer aus der Kunstgeschichte ein Bild der mit unsinniger Verschwendung der Mittel arbeitenden, die Größe in Schwulst, Augenblendung und Masseneffecten suchenden und hinwiederum stumpf und roh gewordenen Kunst der späteren römischen Kaiserzeiten, also ein Bild der nach glorreichster Blüthe im Untergange begriffenen antiken Kunst gewonnen hat, der kann auf den Zustand der jetzigen Musik nur mit Schmerz blicken. — Die Verhälnisse haben sehr viel

Analoges. Wir sind am Ende, und das ist relativ noch das Erfreulichste, in ein alexandrinisches Zeitalter gerathen: die Musikforschung, historisch und theoretisch, hat einen früher gar nicht geahnten Aufschwung genommen; im Musikschaffen aber ist jene unsinnige Verschwendung der Mittel, ist jener Schwulst die Augenblendung bei innerer Stumpfheit und Rohheit da, und man kann sich der Besorgniß nicht erwehren, daß die Musik einer völligen Barbarisirung entgegengeht. Freilich hören wir hunderttausend Stimmen Hosiannah singen, „wie wir's zuletzt so herrlich weit gebracht." Ist doch Beethoven für gewisse Leute nur noch „der große Vorgänger (!) Wagners." Irre ich nicht, so ist es Carus, der irgendwo von geistigen Epidemien spricht, welche gleich anderen Epidemien ansteckend wirken und ganze Volksmassen ergreifen — wobei der Autor auf den plötzlichen Wandertrieb ganzer Völker, auf das Deus le volt der Kreuzfahrer, die Flagellantenzüge, den Veitstanz u. A. m. hinweist. Man wird vielleicht künftig von einer Wagneromania epidemica sprechen, die in den Jahren des Heiles 1868 bis —? — grassirte, und eine die Nerven überreizende, Nerven zerstörende Eigenschaft der Wagner'schen Musik hat vor einigen Jahren ein Arzt in einem die Nervenkrankheiten behandelnden Buche in allem Ernst behauptet. Vielleicht nicht so ganz mit Unrecht! Der echteste Antipode davon ist Joseph Haydn, den die Wagnerianer auch in der That wie die Sünde hassen und vielleicht noch mehr. Es giebt kaum eine Musik, die so nervenerfrischend gleich einem sonnigen Maimorgen wirkt, wie Joseph Haydns Musik. Joseph

Haydn aber ist, wenn nicht der Vater, so doch der Großvater Schuberts.

Ueber den Genuß einer Trilogie oder Tetralogie wie sie jetzt in Bayreuth verwirklicht werden soll, schrieb schon 1854 der ehrliche körnige, tüchtige, durch und durch geistesgesunde Moritz Hauptmann an Franz Hauser: „an den Nibelungen zweifle ich noch, vier Abende nach einander in dieser Luft, das hielte doch wohl außer Brendel und Hoplit niemand aus.“ (Siehe 2. Band der Briefe, S. 120.) Nun, der alte, brave Thomaner Cantor ist durch den Tod dieser Gefahr entrückt worden und auch an Brendel kann aus gleicher Ursache das Experiment nicht mehr gemacht werden. Sie sind aber zu entbehren, denn da „Wagners Angelegenheit von der deutschen Sache nicht mehr zu trennen ist“ (ein Glück, daß „Lohengrin“ in Bologna gefiel, sonst wäre vielleicht im Namen der „deutschen Sache“ dem Regno d' Italia wohl gar der Krieg erklärt worden!), so ist an Zudrang und Begeisterung nicht zu zweifeln. Vielleicht zählen wir, da ja das Ganze eine Regeneration der olympischen Spiele sein soll, die Zeit künftig nach Bayreuthiaden, wie die Griechen nach Olympiaden: „im dritten Jahre der zwölften Bayreuthiade geschah es, daß u. s. w.“ Jedenfalls würden wir vorläufig rathen die Stelle historischen Handkusses in conspectu populi, von dem uns die Nachrichten aus Bayreuth erzählt haben, mit einer Inschrifttafel von Marmor für die Nachwelt zu bezeichnen.

Wahrlich, man mag noch so billig, noch so gerecht denken: wer die Musik mit ihren unendlichen Schätzen

nicht in Frage gestellt, ja dem baren Verderben und Untergange preisgegeben sehen will, der muß sich endlich diesem Treiben ganz entschieden entgegenstellen. Ob man deßwegen ein klein wenig gesteinigt oder verbrannt wird, darf dabei nicht weiter in Frage kommen. Und wie einst die Mystiker, ein Tauler, Suso, Thomas a Kempis, zur Zeit, als das Schisma die Kirche in unendliche Verwirrung stürzte und eine fast allgemeine Entartung ihr den Untergang zu drohen schien, sich ins eigene Innere wie in ein unnahbares Heiligthum flüchteten und dort mit der ganzen Kraft ihres Gemüthes ihren Gott suchten, so mögen wir uns — nicht in den musikalischen Salon — aber in die einfache bürgerliche Wohnstube, wo ein Klavier steht, als in eine Arche flüchten, die uns über die wilden Wasser der jetzigen musikalischen Sündflut hinübertragen möge. Und hier wird auch Franz Schubert unter denen in erster Reihe stehen, an deren Werken wir immer wieder lernen, was wahre, wirkliche, echte und gesunde Musik sei. Aber auch eine öffentliche Feier, wie wir sie zu Ehren Schuberts erlebt, thut gelegentlich noth. Die Gleichgesinnten mögen sich auch finden; sei es nur, um die eigene Zahl und Stärke kennen zu lernen. Man hat jüngst wohl die Frage hören können, warum in Wien nicht vor allen Anderen Beethoven mit einem Denkmale geehrt worden. Allein man hat wohl ganz recht gethan. Denn Franz Schubert gehört eigenst eben Wien an; er ist die musikalische Verkörperung aller jener guten und liebenswürdigen Eigenschaften, welche den echten Wiener (den wienerischen „Aboriginer") auszeichnen. Möge uns das schöne Marmorbild im

Stadtpark eine Mahnung sein, der Musik Schuberts eine stäte, liebevolle Pflege angedeihen zu lassen, und wer dabei gewinnen wird, das ist die Musik und sind — wir. Es geht, wie so ziemlich durch alles Uebrige, auch durch die Musik in unseren Tagen ein Zersetzungsproceß: halten wir denn unsere besten geistigen Besitzthümer fest, so lange wir können, so lange man sie uns nicht gewaltsam aus den Händen windet; und lassen wir uns ja nicht statt der Götter Götzen zum Anbeten aufdringen.

Allerlei Beethoven'sche Humore.

Ich habe vor Freuden in die Hände geklatscht, als ich in Otto Jahns „Gesammelten Aufsätzen" auf den Passus stieß: die achte Symphonie in F sei diejenige, in welcher sich Beethovens Humor am freiesten und unbeschränktesten ausspricht.*) Ja wahrlich — hätte sich Jean Pauls Leibgeber auf's Symphonien-componiren verlegt, seine Composition würde vermuthlich eine ähnliche Färbung erhalten haben.

Die achte Symphonie Beethovens ist merkwürdiger und völlig unbegreiflicher Weise unter ihren Schwestern eine der weniger beachteten. Dazu hat bei gewissen Leuten nicht wenig beigetragen, daß Beethoven in einem unglücklichen Moment die achte Symphonie als eine „kleine Symphonie" bezeichnete, womit er aber sicher nicht ihren Gehalt gemeint hat, sondern ihren relativ geringen Umfang im Gegensatze zu der colossalen, gleichzeitig von Beethoven dem Verleger angebotenen siebenten. Die achte Symphonie ist wirklich unter allen Beethoven'schen die kürzeste. Geist und Schönheit sind aber nicht Dinge, die man nach

*) S. 106.

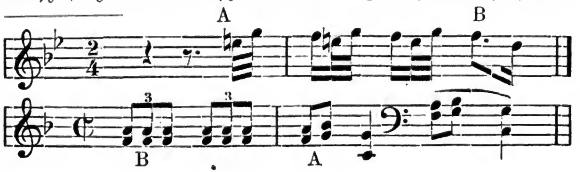
der Elle mißt. Ein Kritikus meinte einmal gar: „in der achten Symphonie kehre Beethoven zu Haydn zurück“ —!!! Auf Aeußerungen dieses Schlages sollte eine Art moralischer Todesstrafe gesetzt sein: das Verbot je weiter ein Wort über Musik zu schreiben oder zu sprechen.

Jene großen Leute und Seelen, bei denen das kleinste Thier, mit welchen man ihnen kommen darf, der Elephant ist, denken, wenn von Beethovens Symphonien die Rede ist, sofort an die Eroica, an die fünfte und neunte, und lächeln mitleidig, wenn man es wagt, ihnen von der vierten, achten oder gar von der ersten zu sprechen. Unserer Meinung nach ist gerade die achte Symphonie ein Unicum. Wenn man, wie W. A. Griepenkerl thut, Beethoven als Humoristen ins Auge faßt — als Humoristen natürlich wie Shakespeare, wie Jean Paul — so müßte gerade diese Symphonie vor allen anderen genannt werden. Ein ganzes ästhetisches Lehrbuch über den Humor in der Musik ließe sich daraus entwickeln. Wie der Humor blitzartig schnell von einem Gipfel zum anderen springt, das Erhabene durch das Komische darstellt und „seinen verkehrten Meropsflug zum Himmel fliegt,“ so hier Beethoven.

Der Anfang des ersten Satzes verheißt festliche Pracht, Großes, Heroisches, wie energisch pochen die Sextensprünge! — Da beginnt das Fagott mit seinem Septimensprung (die Sextensprünge parodirend) zu necken, plötzlich wieder lächelt eine liebliche Gestalt einen Moment lang heraus, aber sofort verwirrt und trübt sich das Bild — und rein komisch werden weiterhin die Octaven, welche sich zum Abschluß des

ersten Theiles (vor dem Wiederholungszeichen) so großartig, muthig und heldenhaft anließen. Das Allegretto ist der anmuthigste Scherz von der Welt, auf den klopfenden Quartsextlern der Bläser tanzen die Geigen leicht und anmuthig wie Grazien daher, aber sofort beginnt auch die Respectsperson des Contrabasses zu tanzen! Pikante Rhythmen necken fortwährend, mit dem plötzlich abbrechenden Schlusse erreicht der Muthwille den höchsten Grad. Der Menuet feierlich und prächtig. Nun aber das Finale! Hat denn noch niemand bemerkt, daß das unwillkürlich zum Lachen reizende erste Motiv die Parodie des anmuthigen Allegretto-Motivs ist, welches hier gleichsam umgestülpt und auf den Kopf gestellt wird?*)

Und nun plötzlich — ein Ruck in die Obersecunde und ein wundersam edler Gesang ertönt, so ideal, so innig wie möglich — und wieder necken die Kobolde — bis Beethoven plötzlich wie ein Prospero unter sie tritt und die komischen Gestalten, von ihm verscheucht, sich in die weiten Himmel des Erhabenen verfliegen, in welche jener den Ausblick eröffnet. Aber gleich sind sie wieder da und hüpfen nach Herzenslust — und wie nun der edle Gesang sie nochmals ablöst, kann der schwerfällige Contrabaß nicht umhin, ihn aufzugreifen und mit erschrecklicher Sentimentalität nachzusingen oder nachzubrummen. Zwischendurch spuken



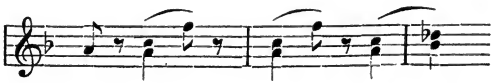
die neckenden Octaven des ersten Stückes herum — selbst die Pauken sind in diesem Intervall gestimmt. Zuletzt wirbelt Alles wie ins Nichts aus einander, aus dem noch einmal das gellende Spottgelächter der Kobolde heraustönt — „der Humor liebt den leersten Ausgang.“*) Herr v. Lenz, der bekannte russische Beethoven-Freund, erklärt allerdings dieses Final für einen „Waffentanz!“ Nun, wenn Beethoven und Czar Iwan der Schreckliche damit einverstanden sind, uns anderen kann's recht sein!

Und schließen sich auch in der vierten Symphonie, diesem wahrhaften Tongedicht, die Sätze wie Glieder einer goldenen Kette an und in einander, obschon die Exegeten und Programmmacher in Verlegenheit um deutende Worte kommen dürften. Allenfalls möchte bei der Einleitung und dem ersten Allegro jener Geisterchor aus „Faust“ passen: „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben“ u. s. w., und weiter: „Wo wir in Chören Jauchzende hören, wo wir auf Auen Tanzende schauen“ u. s. w. Wie genial faßt Beethoven das Motiv der allmäligen Entwicklung des lebenssprühenden Allegro aus nebelhaftem Düster mitten im ersten Allegro nochmals, und anders durchgeführt, auf! Das Adagio ist ein breiter Strom von Wohllaut, die Melodiewellen spielen in einander und heben und tragen uns. Beim Menuet wundert es mich, daß noch keiner der zahllosen Beethoven-Commentatoren die rhythmische Doppelrechnung bemerkt hat, welche ganz consequent durchgeführt ist — zwei Dreiviertel-Tacte geben zusammen je einen

*) Ein Ausdruck Griepenkerls.

Dreizweitel-Tact. Man sehe nur nach! (Im Trio nicht, es tritt um so frappanter ein.) Und was soll man zum Humor des letzten Satzes sagen? Ist's nicht herrlich, daß der Contrabaß, der sonst die ultima ratio der Harmonie ist, beim zweiten Motiv sich emancipirt und mit den Geigen um die Wette zu singen anfängt? Und ist's dann ein Wunder, wenn derselbe Baß nach der Fermate, gegen den Schluß hin, in drolliger Schwerfälligkeit mit den Geigen um die Wette zu laufen beginnt? Ganz zuletzt solls wie mit einem salto mortale über einen Graben gehen — Geige, Fagott, Viola setzen an, aber bleiben verzagt stehen — da nimmt der Baß einen Anlauf und — hopp — drüben ist er; ein verwunderter Aufschrei der übrigen Instrumente begleitet das Heldenstück.

Der Humor dieser Symphonie ist maßvoller, als jener der achten Synphonie, das Ideale in ihr tritt, wo es erscheint, frei in seiner vollen Glorie vor uns, und nicht erst durch die seltsamen Hinterpförtchen, die ihm der Humor öffnet, wie denn dieser Kobold, der sich in der achten Symphonie so toll gehen läßt, in der vierten Symphonie im Adagio erst nur ganz leise, wie in der Tiefe, zu rumoren anfängt, im Menuet mit den seltsamen rhythmischen Einschnitten zu necken beginnt, ja in der Figur



wie mit dem Finger winkt, im Final aber endlich mit den Zuhörern ungenirt sein Tänzchen macht.

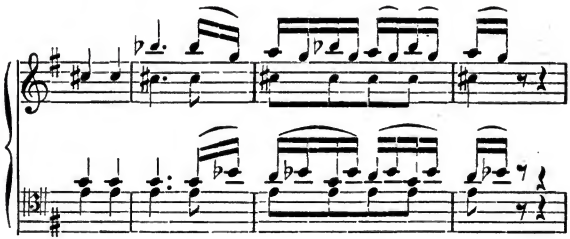
Die vierte und die achte Symphonie gehören zusammen und ergänzen einander. Beethovens Humor ist übrigens ein wahrer Proteus, der bald diese bald jene Gestalt annimmt. Die „Malinconia" mit dem ihr an- und eingefügten Allegretto — eigentlich durchringen beide Sätze einander — im Quartett in B Op. 18, Nr. 6 ist in dieser Beziehung eine wunderbare Tondichtung. Wie das Allegretto die Melancholie wegscherzen und weggaukeln möchte, am Ende selbst einen Augenblick lang von Schwermuth erfaßt wird, aber den Trübsinn sofort im Prestissimo niedertanzt! Wenn Schumann im Andante Scherzoso des Quintettes Op. 29 Beethoven selbst mit einem humoristischen Monologe eintreten zu sehen erklärt,*) so erbitte ich mir die Erlaubniß im ersten Allegro jenes B-dur-Quartettes auch wieder Beethoven in Person zu erblicken, wie er — Hut im Nacken, handärmelig! — mit Sturm- und Feuerschritten hinausstapelt nach Unterdöbling oder Grinzing „zum Heurigen" (d. h. um jungen Wein zu trinken — jeder richtige Wiener schwärmt dafür**):) Die „Melancholie" und der gaukelnde Scherz passen dann erst recht gut.

So macht mir beim G-dur-Quartett (Op. 18, Nr. 2) im ersten Allego die Durchführung (nach der Wiederholung der ersten Abtheilung) einen gar eigenen Eindruck. Es ist mir, als führe uns Beethoven aus der sonnigen Gegend, in welcher wir bis dahin mit

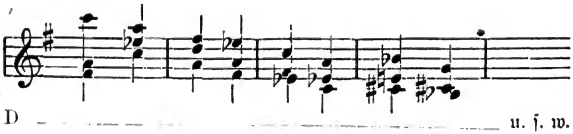
*) Ges. Schr. 1. Band, S. 185 „über das Komische der Musik."

**) Auch Schubert, wie mir sein Freund E. v. Bauernfeld selbst erzählte.

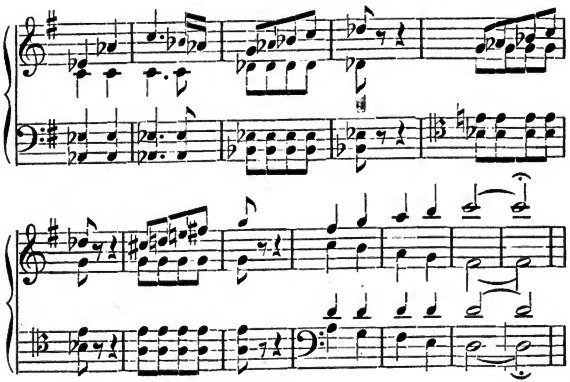
ihm gewandelt, in immer düsterere, tristere, unheimlichere Gegenden, endlich langen wir vor einer großen eisernen Pforte an, hinter welchem, wir wissen es, Geister und Dämonen lauern. Der Athem stockt uns — da wendet sich der Meister lächelnd um:



„wir wollen doch lieber die Thüre nicht aufmachen!“ meint er. Und so ist mir im Adagio desselben Quartettes der Zug gar werth, wie mitten aus dem edel empfundenen Gesang plötzlich ein kleiner, allerliebster Neckgeist den Kopf heraussteckt — ich meine die kleine Allegro-Episode — und wie ganz zuletzt der kleine Neckgeist, der Himmel weiß warum, so traurig sein Köpfchen hängt und langsam unterduckt und verschwindet. Im Finale aber ist mir, als sähe ich Beethoven mit einigen guten Gesellen — ich bitte um Verzeihung, wenn ich ihn schon wieder hinter das Weinglas setze — spät Abends gemüthlich und lebensfroh bei'm Wein. Plötzlich brennen die Kerzen düster und wolkige Geistergestalten schweben durchs Zimmer:



Die Freunde sehen einander erstaunt an: „ja, was war denn das“?!



Ein Capitel von Musikinstrumenten.

(Geschrieben bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung 1873.)

Die Pianofortes der Ausstellung mögen gegen die Geigen in ihren sicheren Vitrinen, welche sie vor den Attentaten zum Theile sehr unberufener Finger sicherten, vielleicht so etwas wie Neid empfunden haben. Während man in den Ausstellungsräumen Klavier ohne Ende, Orgel wenigstens zuweilen spielen hörte, schienen die Saiteninstrumente sub clausula perpetui silentii ausgestellt, und wenn uns die Geige Gemünders aus New-York, welche sich den stolzen Namen einer „Kaisergeige" beigelegt hat, auf einem neben ihr steckenden Zettel ruhmredig die wunderbarsten Eigenschaften versprach, so mußten wir es ihr aufs Wort glauben, denn sie selbst saß so gut wie ihre Schwestern in dem sicheren Asyl eines Glaskastens.

Um indessen diese schönen Instrumente näher kennen zu lernen, schloß ich für seine Person mit unserem trefflichen Violinisten Wilhelm Junck ein Schutz- und Trutzbündniß — er übernahm das Geigenspiel; und da die Geige, wie eine rechte Dame, so oft sie sich öffentlich zeigt, immer irgend eine Begleitung

haben muß (wenige Fälle bei J. S. Bach ausgenommen, wo die Violine sich gleichsam als Emancipirte wie die allredende Orgel gerirt), so stellte ich für das nöthige Klavier-Accompagnement meine Wenigkeit zur Verfügung. Wir packten also etwas Beethoven, etwas Bach, Raffs schöne Cavatine, Ernsts Elegie und Sonstiges ein und machten uns auf den Weg. Mit größter Bereitwilligkeit wurden die Vitrinen geöffnet — die Klaviere öffneten sich von selbst — und da Junck, wie ich hier nicht verschweigen darf, ganz vortrefflich spielte und Geigenspiel in der Ausstellung, wie gesagt, etwas „Unerhörtes" ist, sah er sich bald von einem überaus zahlreichen und sehr dankbaren Publicum umringt.

Zuerst holten wir Fürst Stourdza's nach einem neuen Princip construirte Geigeninstrumente heraus. Nicht wenig war gesagt worden über die außerordentliche Klangfülle u. s. w. Vorläufig, noch vor dem Hören, würde der Schönheitssinn durch die seltsame Mißgestalt der Instrumente recht unangenehm berührt. Die Geige, wie wir sie kennen, ist eines der schönstgeformten Instrumente. Schlank und kräftig zugleich, von feinen Umrissen, ihre leichte Wölbung an Decke und Boden, die zierlichen F-Löcher, der Steg mit seinen arabeskenhaften Einschnitten, dessen Form, wie Zamminer sagt, „nur ein Spiel der Laune zu sein scheint, aber selbst in den kleinsten Einzelnheiten nicht ohne Schaden aufgegeben werden könnte" — alles dieses macht die Violine zu einem wahrhaft edlen Gebilde — zur höchsten, idealsten Ausbildung einer Form, deren rohe Vorstufen man in der Ausstellung

an den Rebabs und Irhabs und Rebecs und Erbabs und Nagrat und Saroh der Orientalen bis herab zu dem jämmerlichen Ravanastron der Indier und Chinesen studiren konnte — und die alten italienischen Maler, denen es doch wahrlich an Schönheitssinn nicht fehlte, haben sehr wohl gewußt, was sie thun, wenn sie ihren Musikengeln Geigen in die Hände gaben, ungeachtet Frau von Genlis irgendwo in ihren zahllosen Schriften (ich glaube, in den „souvenirs de Félicie") behauptet, „das einzige Instrument, welches man den Engeln in die Hände zu legen gewagt, sei die Harfe (sie selbst war eine geschickte Harfenspielerin!). Hätten aber Fiesole, Perugino u. s. w. die neuen Stourdza-Geigen gekannt, so wären letztere sicher nicht in das (gemalte) Himmelreich eingegangen. Man meint im ersten Moment einen fabelhaft geformten Seefisch aus der Familie Raja oder sonst etwas dergleichen zu erblicken.

Der Grundgedanke der gehofften Verbesserung beruht darauf, daß der Schallkörper der Geige möglichst der Ellipse genähert ist. Die beiden Hälften des Instrumentes rechts und links neben den Saiten sind ungleich, die linke Seite sieht wie ungeheuer geschwollen und das ganze Instrument ganz seltsam verschoben und aus Rand und Band gebracht aus. Aber möge es aussehen, wie es will, ließe nur Spielweise und Schönheit und Fülle des Tones wirklich einen so bedeutenden Fortschritt erkennen! Leider wurden wir, nachdem wir über das, was wir *gesehen*, einigermaßen entsetzt waren, von dem, was wir *hörten*, nicht übermäßig erbaut. Wir fanden den Geigenton zwar stark genug,

aber rauh, dumpf, schnarrig, einer Viola ähnelnd, während die Viola selbst wie ein mittelmäßiges Violoncell klang. Als mein geigender Freund darauf eine Violine von Zach zur Hand nahm und den ersten Strich that, und ich wieder den hellen, klaren, silbernen, singenden Geigenton hörte, athmete ich ordentlich auf. Obendrein genirt die seltsame Mißform des schiefgedrückten Schallkastens in der freien Bogenführung. Ich glaube nicht, daß die Stuordza-Geige dazu berufen ist, mehr zu sein als eine fantaisie d'amateur, ein Versuch, dem wir in keiner Weise absprechen wollen, daß er dem Fleiße, Eifer und Scharfsinn seines Erfinders alle Ehre macht, den wir aber mit gutem Gewissen unmöglich als einen gelungenen bezeichnen können uud der sicherlich keine Zukunft hat, sondern nur in der Geschichte des Geigenbaues eine an sich recht lehrreiche und interessante, aber vorübergehende Episode bildet. Die alten Amati und Straduari und Guarneri werden durch die neuen Stourdza schwerlich aus dem Felde geschlagen und schwerlich überflüssig werden.

Den Werth der alten Cremoneser Geigen begreift auch Thomas Zach in Wien vollkommen, welcher seine Geigen nach dem System Joseph Guarneri's baut. Wie sehr es sich ihm lohnt, bewies der weiche, süße und doch kraftvolle Ton der Geige, welcher Junck die empfindungsvollen Melodien der Ernst'schen Elegie entlockte. Mit der Geige Zachs wetteiferte eine nicht minder vortreffliche von Lemböck in Wien.

Wir verließen Oesterreich und eilten nach Frankreich und Belgien. Zunächst pochten wir bei Vuillaume

in Brüssel an — leider ward uns, dem Spruche des Evangeliums straks zuwider, nicht aufgethan. Der Schutzengel der Vuillaume'schen Geigen versicherte uns im feinsten Französisch und mit der feinsten Höflichkeit: „Herrn Vuillaume's Geigen seien bereits geprüft, es bedürfe keiner weiteren Prüfung, und Herr Vuillaume habe bereits 1867 in Paris die große Medaille erhalten." Hac galea contentus abito. dachte ich, der ich die Unart habe, daß mir alle Augenblicke ein Vers Virgils oder irgend eines anderen lateinischen Poeten durch den Kopf fährt. Wir zogen also ab — nicht sowohl, wie die Italiener in solchen Fällen sagen, colle trombe in sacco als vielmehr coi violini nello scrigno. Dankbar erinnerte ich mich aber, daß es die Firma Vuillaume (in Paris) war, deren Zuvorkommenheit es dem gelehrten Savart möglich machte, eine große Anzahl der Violinen von den ersten Meistern bis ins Detail hinein genau untersuchen und dadurch für die Kenntniß der Akustik der Geigeninstrumente überaus wichtige Resultate gewinnen zu können.

In Italien war an fix und fertigen Geigen nicht viel zu holen, — aber die Saitenfabrikation excellirt noch heute im hohen Grade.

Nord-Amerika nahm uns, völlig zum Gegensatze Belgiens, mit offenen Armen auf — der Glasschrank der „Kaisergeige" that sich auf. Ich gestehe, daß ich vorläufig einiges Mißtrauen empfand — der Barnum-Styl, in welchem uns diese Geige als ein bares Meerwunder nebst Preisansatz von 10,000 Dollars angekündigt wurde, hatte sie nicht sonderlich empfohlen. Vielleicht, daß diese Art, eine neue Sache beim Publico

bekannt zu machen, in Amerika nützlich und nöthig ist; wir in Europa goutiren dergleichen einstweilen noch nicht — ich sage einstweilen, denn gehen die Sachen so fort und weiter, wie wir dazu alle Hoffnung haben, so dürften binnen Kurzem auch wir in der Reclame das Ausgezeichnete leisten. Mit Vergnügen constatire ich, daß uns Gemünders Kaiservioline in der That und auf das Angenehmste überraschte. Zwar scheint es mir zu hoch gegriffen, wenn sie sich an Werth und Schönheit den alten, echten Cremoneserinnen so ohne weiters an die Seite setzen will, aber ein vortreffliches Instrument ist sie. Sie bewährte uns ihre singende Seele insbesondere an einem Beethoven'schen Adagio.

Neben der New-Yorker Violine fanden wir in einem anderen, tischähnlichen Glaskasten Cithern von Franz Schwarze aus Washington aufgestellt. So hat denn dieses für höhere Tonkunst eigentlich unbrauchbare Instrument seinen Weg aus den Alpen bis Amerika gefunden! Die Cither findet ihre Gönnerinnen an zwei entgegengesetzten Polen der Gesellschaft, sie ist das Instrument der „Alpenmirzeln" in der Almerhütte und der jungen Comtessen im Salon, — was zwischen beiden musicirt, läßt sie so ziemlich unbeachtet. Ländler und ähnliche Dinge nehmen sich darauf in der That gar hübsch aus und man kann mit Vergnügen einmal zuhören. Ein russischer Instrumentenmacher Arhusen hat den Versuch gemacht, die Cither mit einer Art Tambourin zu verbinden, um die Schallkraft durch das gespannte Fell zu verstärken. Ich kann nicht sagen, daß diese „Verbesserung" wirklich eine solche sei. Ein Mädchen — nach der Tracht eine Steiermärkerin —

spielte das Arhusen'sche Instrument sehr hübsch und mit einer Art Virtuosität; ich fand aber den Ton klein, schärflich und dem gewohnten, gleichsam metallisch flimmernden Citherton nicht ebenbürtig. Außerdem waren Cithern von dem tüchtigen Schunda aus Budapest da; von letzterem auch ein schönes Cimbal, ein Instrument, das wir für unsere Orchester allerdings auch nicht brauchen können, dessen Werth und Wirksamkeit man aber in den originellen ungarischen Stücken der Zigeunermusikanten schätzen lernt, wo es geradezu entzückend wirkt, wenn seine raschen Passagen wie sprühende Feuerfunken zwischen den gezogenen Geigentönen spielen oder den raschen Wirbel irgend eines „Csardas" bis zum Bacchantischen steigern helfen.

Ein eigenthümlicher Apparat war eine Claviatur (nicht mehr) von Baumann und Szlezak aus Preßburg, mit deren Hilfe man ein Tonstück beliebig transponiren kann, d. h. in einer anderen Tonart spielen als geschrieben. Für Leute, welche über die sechs Kreuze der „Frühlingsnacht" von Schumann in einige Desperation gerathen, ist die Sache ohne Zweifel sehr willkommen; sie spielen ein ungefährliches G-dur mit seinem Solokreuzchen und es erklingt Fis-dur. Im Ganzen möchte ich aber solche Lotterbettlein musikalischer Bequemlichkeit nicht sonderlich loben. Ein guter Musiker muß endlich auch im Stande sein zu transponiren, und diese Geschicklichkeit wird ihm durch noch mehr lohnen, als daß er nicht in Verlegenheit geräth, wenn ihm die Sängerin am Klavier ins Ohr raunt: „Accompagniren Sie doch meine Arie um einen halben

Ton tiefer!" Schwierigkeit ruft, um sie besiegen zu lernen, Fleiß und Anstrengung hervor, und Fleiß und Anstrengung tragen herrliche Früchte. Es ist gar nicht wohl gethan, jede und jede Schwierigkeit, welche die Musik umgiebt, zu beseitigen, wohin z. B. auch die moderne leidige Gewohnheit gehört, alle Singstimmen, mit Ausnahme des Basses, im Violinschlüssel zu schreiben — unsinniger Weise auch den Tenor!! „Man muß Kunst halten, daß Kunst bleibt" — sagten die Musici zu Martin Agricola's Zeiten, worüber sich der wackere Magdeburger Cantor sehr ärgert — aber so gar Unrecht haben sie nicht gehabt. Es mischen sich dann nicht gar so viele unberufene Hände ein, wenn sie Gefahr laufen, sich an einem Dornenzaun von Schwierigkeiten zu stechen.

Ganze Schlachtordnungen von Blasinstrumenten blickten uns aus hohen Glasschränken entgegen — „intestinisch gewundene" (wie Marx sagt) Hörner, Posaunen, Saxophone, Trompeten, Flügelhörner u. s. w. funkeln im Metallglanz, Flöten, die man vor lauter Silberklappen gar nicht sieht, stehen in Reihe und Glied neben den Schwestern Oboen und Clarinetten, dahinter bäumen sich Baßclarinetten auf und öffnen ihre Ichthyosaurus-Rachen u. s. w. Wenn man sieht, mit wie verhältnißmäßig wenig Instrumenten sich gerade die allergrößten Instrumentalcomponisten, ein Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn u. s. w. beholfen, und wenn man damit die überzahlreichen Flöten-, Oboen-, Fagott- und sonstigen Instrumentenfamilien vergleicht, wie sie Prätorius in seinem Theatrum instrumentorum aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts schildert, so kann man seine

Gedanken haben. Unser Heer vor Blasinstrumenten giebt an Zahl und verschiedener Größe und Beschaffenheit jenen untergegangenen Generationen aus der Zeit Prätorius' kaum etwas nach — wie viel davon ist aber für den Künstler höherer Ordnung wirklich brauchbar?

Die Baßclarinette sicher — welche gewaltige Wirkung erzielt damit z. B. Wagner im „Lohengrin"! Auch daß sich Meyerbeer der vergessene Viole d'Amour erinnerte, war ein guter Einfall. Aber z. B. das Flügelhorn? Dieses Instrument, das bei völliger Seelenlosigkeit und Kälte immerfort überschwängliche Sentimentalität lügt und uns aus allen Gartenmusiken sofort empfindungsvoll entgegenjammert? Man führe alle diese Saxophone, Flügelhörner u. s. w. in die höhere Orchestermusik ein — und es ist ihr Tod. Ein ehrlicher Componist wird wissen, wie ihm nur schon drei Posaunen den Tonsatz belasten. Wo Blechmassen aufgeboten sind, um z. B. unsere riesigen Opernhäuser mit ihrem Lärm zu füllen, muß jede feinere Durchbildung des Tonsatzes, muß die reizende, lebensvolle Beweglichkeit der Saiteninstrumente verloren gehen, wie wir sie bei Haydn, Mozart, Beethoven finden — die Geigen müssen in Massen schreien, um von dem ungeheuerlichen Blechchor nicht völlig überschrieen zu werden. Man höre nur z. B. die Orchestration von Wagners „Rienzi"!

Auch die altgewohnten Instrumente leiden unter dem „pruritus inveniendi" — unsere Flöten, die von Klappen also umkleidet sind, daß sie beinahe wie der berühmte „Stock im Eisen" zu Wien aussehen, haben

lange nicht den milden, weichen Honigseimton der alten einfachen Flöte. Der Flötist wird uns freilich mit triumphirendem Lächeln eine rasche Passage in Des-dur vorspielen, über welche den Flötisten aus Joseph Haydns Zeiten vor Erstaunen die Perrücke vom Kopfe fallen würde. Dabei fällt mir aber eine alte Anekdote ein. Ein Engländer ließ den Arzt kommen und sagte: „Herr, mein Arm schmerzt mich, wenn ich ihn so halte.“ Dabei hielt er ihn in höchst verdrehter Stellung über den Kopf. „Zum T . . .“, fuhr der Arzt den Patienten an, „müssen Sie ihn denn so halten?“ Müssen Sie denn in Des-dur spielen, Herr Flötist?

So hat auch die neue Maschinposaune nicht entfernt den, je nachdem, bald schauerlichen, bald erhabenfeierlichen Klang der alten Zugposaune — sie ist eine potenzirte Trompete. Man hat daher z. B. im Prager Conservatorium mit vollem Recht neben dem Unterricht auf der Maschinenposaune auch wieder den Unterricht auf der Zugposaune eingeführt.

Unsere Hornisten sind bequem, sie machen das F-Horn zu ihrem Factotum. Wenn also der Componist auf die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Hornstimmungen rechnet — den verschleierten Klang des Es-Horns, das gellende G-Horn, das ernste C-Horn u. s. w. — so rechnet er falsch.

Hätte ich bei einem Concurs von Blasinstrumenten etwas zu sagen, so wäre ich statt der bei der Wiener Weltausstellung so ungemein freigebig ausgetheilten „Fortschrittsmedaillen“ unbedingt für „Rückschrittsmedaillen.“

Zur bildenden Kunst.

Von Wien nach Nürnberg.

So oft ich noch nach Nürnberg gekommen, ist mir jedesmal gar eigen wohl zu Muth geworden, alte Sitte, alte Kunst scheinen mich aus diesen alterthümlichen Häusern, diesen kunstreichen Brunnen und Denkmalen aus diesen ehrwürdigen Kirchen zu grüßen. Für Deutschlands Kunst, Industrie, Handel, Gewerbe war das tüchtig-bürgerliche Nürnberg ein Centralpunkt, wie in analoger Weise für Italien Florenz gewesen. Nürnberg repräsentirt in seiner künstlerischen, insbesondere in seiner architektonischen Physiognomie deutsche Gothik und deutsche Renaissance, wie Florenz in beiden die italienische darstellt. So grundverschieden demgemäß das Aussehen der Arno-Stadt und der Pegnitz-Stadt auch immer sein mag: man fühlt sich beim Eintritte in Nürnberg unwillkürlich an Florenz erinnert. Eine ganz entschiedene Analogie liegt darin, daß die Denkmale einer reichen und glänzenden Kunstzeit hier wie dort eigenst dem Boden angehören, aus dem sie erwuchsen, daß sie sich, so deutlich ausgesprochen wie möglich, als Producte des Lebens der Stadt ankündigen, der sie angehören, nicht als eingeführtes fremdes Gut.

Dergleichen eingeführtes fremdes Gut wird wie bekannt insgemein in Museen und Galerien gesteckt und versperrt, deren Pfortenflügel sich wöchentlich an den und den Tagen aufthun. Die autochthone Nürnberger und Florentiner Kunst aber begegnet uns ungesucht an Straßenecken und öffentlichen Plätzen — nicht zwei Straßen weit können wir gehen, ohne uns vom edel und bedeutend Gebildeten begrüßt zu sehen. Und da greift sie denn doch noch ganz anders wirksam ins Leben ein, als wenn Touristen mit den rothen Reisebüchern in der Hand durch lange Bildersäle schleichen. Es ist ein wahrer Segen, wenn uns das Schöne frei und ungesucht entgegentritt. Da gehört dann die Kunst so recht dem Leben an, während Galerien und Museen, so unschätzbar und unentbehrlich sie sind, doch gewissermaßen wie große kostbare Erb- und Familienbegräbnisse der Kunst erscheinen, in denen die Kunstwerke beigesetzt werden. Der fromme Sinn jenes Bürgers der Urväterzeit hat sein Haus mit einer Marien-Statue geschmückt — sie lächelt von der Hausecke auf mich herab und erzählt mir von altem Glauben und alter Treue; nehmt sie weg und stellt sie ins Museum: und sie ist eben nur Nummer so und so viel des Katalogs geworden. Hatte Florenz seine Donatello, Luca della Robbia, Benedetto da Majano und den gewaltigen Michel Angelo, welche Kirchen, Straßen und Paläste mit ihren Bildwerken füllten, so wirkte für Nürnberg in ähnlicher Weise der mannhafte, sinnige Sebald Schonhofer, der herrliche Adam Krafft. Dem Erzgießer Ghiberti, dem Schöpfer der ehernen Pforten des Florentiner Battisterio, dürfen wir den Schöpfer des Sebaldus-Grabes

Peter Vischer entgegenstellen. Albrecht Dürer darf, was Kraft, Tiefe und Empfindung betrifft, neben Lionardo und Fra Bartolomeo genannt werden; und wie in Florenz die Baumeister der Renaissance blühten, lebten in Nürnberg Gothiker, deren letzter, der alte Kieskalt, noch das „Geheimniß des Achtortes" zu erklären wußte, als man in unserem Aevum anfing in den gothischen Domen wieder etwas Besseres zu erblicken als Steingethüme einer barbarischen Zeit und barbarischen Sinnes.

Es mag sein, daß in Florenz die Kunstdenkmale mehr den Zug des frei Künstlerischen haben, während in Nürnberg mehr die Gebundenheit des ehrenwerth Handwerklichen hervortritt — das Leben in Florenz hatte einen größeren Zug, die Republik mit ihren Helden, Diplomaten, Staatsmännern griff allerdings ganz anders in die Weltgeschichte ein, als die etwas enge und winkelige Reichsstadt an der Pegnitz. Aber die edle Pflanze, die sich im wärmeren Süden freier und farbiger entwickeln konnte, ist am Ende doch dieselbe, die wir einige Grade höher nach Norden wiederfinden. Nürnberg würde tausend Mal richtiger Pegnitz-Florenz heißen dürfen, als sich Dresden Elb-Florenz nennt — wo lauter „importirte Kunst" in prächtige Museen einquartiert ist.

Ich nahm den Weg von Wien nach Nürnberg diesmal über Prag. Es ist das keine üble Vorbereitung auf das alterthümliche Nürnberg — Prag ist eben auch eine Stadt, die von alter Zeit mit uns redet, und von Weltgeschichte dazu und letzteres noch anders als Nürnberg, für das es schon ein historisches

Ereigniß von Belang war, wenn es sich mit Eppelein von Gailingen katzbalgte. Am Grunde ist der Charakter beider Städte aber doch ein sehr wesentlich verschiedener: — wenn Nürnberg bürgerlich behäbig und behaglich aussieht, so fehlt dieser Eindruck in Prag vollständig, dessen alterthümliche Theile vielmehr eine Art düsterer Majestät zeigen. Dazu trägt Prag aber auch in anderen Stadttheilen den Charakter einer glänzenden modernen Großstadt. Prag ist ferner ein völliger praktischer Lehrcurs der Geschichte der Architektur.

Vom uralterthümlichen Romanisch der fast gespensterhaft-unheimlichen Georgs-Kirche anzufangen, geht es zu dem interessanten Uebergangsstyl von St. Agnes (jetzt Magazin!), von da zur Brillantgothik des Domes, der wie ein architektonischer Mikrokosmus im architektonischen Makrokosmus Prag selbst wieder in sich die ganze Entwicklungsgeschichte des gothischen Styls repräsentirt, — dazu die schlichte, durch edel proportionirte Massenwirkung imposante Tein-Kirche; die köstliche Capelle des Rathhauses; die reizende kleine Kirche Maria im Grün, deren Thurm einem schlank aufgeschossenen Lilienstengel gleicht und deren Inneres ein schöner Palmenpfeiler (wie im Rempter zu Marienburg) stützt; die malerischen Brückenthürme, deren einer, an der Altstädter Seite, noch heute die Kugelnarben des Schwedenkampfes zeigt — und weiter, im Wladislaw-Saale des Königsschlosses und in einzelnen Partien des Altstädter Rathhauses die phantastischeste Mischung von Gothik und Renaissance, und als wahres Juwel der edelsten Frührenaissance das Ferdinandeische Belvedere, und weiter durch den trockenen, manierirt-geschnie-

gelten Renaissancestyl der Rudolfinischen Zeit und den imposanten, aber auch schweren und etwas düsteren römischen Palaststyl bis zu den architektonischen Bacchanalien des Barocco und Rococo, denen Prag übrigens in seiner Nicolaikirche ein prachtvolles Decorationsstück dankt, und dann nach dem Rausche des Rococo die Ernüchterung des vermeintlich „classischen" à la grecque der „siebenziger und achtziger Jahre", wo die Baukunst wie mit dem Kanzleilineal rationell gemaßregelt aussieht, und so fort bis auf unsere modernen Tage mit ihren palastartigen Häuserreihen. Es ist begreiflich, daß der Fremde einen sehr bedeutenden Eindruck mitnimmt, auch abgesehen von der wunderbar malerischen Lage der Stadt.

Meines Bleibens war diesmal nicht lange — die Westbahn entführte mich bald genug. Ihr interessantester Punkt ist die Burg Karlstein, welche äußerst pittoresk, ein Stück Mittelalter, auf die vorbeibrausenden modernen Bahnzüge wie verwundert herabblickt. In höchst merkwürdiger Weise repräsentirt dieses mächtige Bauwerk die kühl und nüchtern berechnende Staatsklugheit und den religiös, poetisch und artistisch angeregten Sinn seines Schöpfers Karl IV. Die Burg sollte den Krönungskleinodien, den Landesschätzen, den Documenten einen wohlbefestigten sicheren Verwahrungsort bieten, dazu die Dichterträume der mittelalterlichen Dichtung von der heiligen Gralsburg Montsalvatsch verwirklichen und durch reichsten Schmuck bildender Kunst ein Kunstheiligthum werden. Die Lectüre der deutschen Dichter und der Anblick italischer Kunstwerke, welche der Herr auf seinen Römerfahrten geschaut, haben hier ihre

Frucht getragen. Dazu unendliche Schätze von Edelsteinen, welche, durch Goldbindung vereinigt, ganze Capellenwände bekleiden — und Heiligenreliquien in Massen, welche dem Orte Weihe geben und den Schutz der Himmlischen sichern sollten. Später wurde in all' der Pracht und Herrlichkeit nach Herzenslust geplündert, weggeführt, zerstört und — Gott sei's geklagt — auch restaurirt. Trotz alledem bleibt Karlstein eines der merkwürdigsten Denkmale, das man irgend finden mag.

Unmittelbar von der „Station Karlstein" (Eisenbahnstyl) geht es zur „Station Beraun". Karl IV. nannte die kleine Stadt, die in der fruchtbaren Thalsohle ihres Flußthales, von ihrem morschen, alterthümlichen Mauerring eingefriedet, wie verschlafen daliegt, in einem Anfalle von Zärtlichkeit Verona mea. Dazu gehörte etwas Phantasie und die Scaligeri im wirklichen Verona hätten Einsprache thun dürfen. Denn es ist nicht gar viel schlimmer, wenn der spartanisirende Schulmeister in Immermanns „Münchhausen" den Schneckenberg in des Barons Garten „Gebirge Taygetos" und ein Wässerlein daneben „Fluß Eurotas" nennt. Der Bahnzug fliegt weiter, auf einem in der Ferne rasch aufsteigenden Berge zeigen sich stattliche Burgtrümmer, das ist Totschnik, das Schloß König Wenzels, der dem poetischen, religiös geweihten Karlstein seines Vaters hier ein prosaisches und sehr weltliches Gegenstück gab. Dieser bedeutende Bau (jetzt vollständig Ruine) war allerdings, wie Karlstein, Palast und Residenzburg, aber er war auch und vorzüglich Jagdschloß, Lustschloß, oder richtiger Jagdburg des jagdlustigen und dem Becher nur zu sehr geneigten

Fürsten — näher gerückt den damals immensen und noch jetzt stattlichen Wäldern von Zbirov, Pürglitz u. s. w. Die in der Nähe des eilenden Bahnzuges wellenförmige, in weiterer Ferne von mäßig hohen, waldbedeckten Bergen eingerahmte Gegend zeigt uns jetzt wechselnd Ackerbau mit Dörfern und Marktflecken und große Strecken von Nadelwald — dazwischen blitzen da und dort breite Teichspiegel. Und wieder leuchtet von einem Berge hellweiß ein großer, wie selbst die Ferne erkennen läßt, wohl gehaltener und bewohnbarer Schloßbau herüber; das ist Zbirov, vor wenig Jahren noch ein wenig an das „alte Eulennest" erinnernd, von dem Aennchen im „Freischütz" singt — dermal der luxuriöse Prachtsitz eines modernen Crösus. Vor den alten, trotzig-abweisenden Burgeingang hat sich ein prachtvolles, triumphbogenartiges Thor mit korinthischem Säulenwerk, Victorien in den Bogenzwickeln u. s. w. gestellt; wo im ersten Schloßhofe links sonst des Oberamtmannes Pferde stampften und seine Enten schnatterten, dehnt sich ein prunkvolles Orangeriehaus; wo uns im Hofe die gußeiserne bemalte Riesengestalt eines Grenadiers (des Zwilligsbruders eines ähnlichen, in den nahen Eisenwerken von Straschitz gegossenen, im Wiener Invalidenhause — eigentlich ist's ein Ofen) grimmig anblickte, sprüht ein schöner Brunnen mit bronzenen Nymphen seinen Wasserstrahl in die Höhe; der Grenadier ist in den reizenden Park verwiesen worden, der die Bergesabhänge bedeckt, wo der gußeiserne Krieger das Schloß hütet und die vorübergehenden Schulkinder schreckt. Statt des mürrischen Bedürfnißbaues aus dem 17. Säculum glänzt uns überall die

moderne „Renaissance der Renaissance“ (wie man wohl sagen könnte) entgegen. Im Innern betreten wir prächtige Tanz- und Musiksäle, im pompejanischen Styl ausgemalt, dann neben den Wohnzimmern des Schloßherrn ganze Reihen gastfreundlich einladender Zimmerchen für Jagd- und sonstige Gäste, — sie könnten an Mönchszellen erinnern, wären sie nicht mit allem möglichen-modernen Luxus und Comfort eingerichtet. Man fühlt ordentlich einen umgekehrten Matthison in sich erwachen: — wenn dieser in seiner einst als „classisches Muster“ gepriesenen Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses darüber lamentirt, wie Alles einst so herrlich gewesen und wie es nun so wüst sei, so könnte er hier über das Entgegengesetzte jubiliren.

Und alle diese Wunder sind so zu sagen über Nacht bewirkt worden — nicht mit Alladins Lampe, sondern nur mit etwas viel Geld, welches, wie die National-Oekonomen lehren, „Vorstellungszeichen aller Dinge“ ist, folglich auch Alladins Lampe vorstellen und ersetzen kann. Aber, ach, in den Erinnerungen meiner ersten Jugend steht das alte Eulennest ganz anders glänzend da, als all die neue Pracht. Jetzt steht, die Zeiten, wo der Besitzer dort verweilt, ausgenommen, das Schloß leer, nur belebt von dem Rauschen des Brunnens im ersten Hofe und dem Schlüsselgeklirre des Burgwartes, der uns durch die langen Enfiladen von Gemächern führt; — damals wimmelte es — neben seinen respectabeln „Wirthschaftsbeamten“ — von fröhlicher Jugend, von lustigen Studenten und von hübschen Beamtentöchtern, mit denen wir was Ehrliches getanzt, Pfänder gespielt, promenirt und musicirt

haben. Denn der Boden hier ist für meine Person ein heiliger, — mitten zwischen den jetzigen Eisenbahnstationen Zbirov und Holloubkau stand einst meine Wiege. Der geneigte Leser, welcher von Prag nach Pilsen fährt, schaue zum Waggonfenster rechts heraus, bis er ganz nahe einen Haufen schwarzer Schindeldächer mit einer herausragenden Kirche gewahrt, — dort habe ich das Licht der Welt erblickt. Das nahe Holloubkau mit seinem seeartigen Teich und dem Hintergrunde von Waldbergen ist auf der ganzen Route von Prag bis Furth so ziemlich das einzige Fleckchen, das auf einige Naturschönheit Anspruch machen darf. Dort habe ich die Idylle meiner Knabenjahre verlebt; fast täglich führte mich ein Spaziergang durch den süßen Duft der Birkenwäldchen und das herzstärkende Arom der Fichtenbestände zu dem flammenden Hohofen mit dem Wasserrauschen seiner Räder, dem Sausen und Brausen der Blasbälge, den grimmigen Feuersäulen, welche das harte Eisenerz schmolzen, das dann die schwarzen Cyclopen zur Stunde des Gusses aus ihren mächtigen Eisenlöffeln wie Wasser in die Formen strömen ließen und das dunkle Metall in seinem flüssigen Zustande hellweiß wie die Sonnenscheibe glänzte und „blitzte und platzte und Funken sprühte".

Oft genug, besonders an Sonntagen, lief ich auch nach Rokitzan hinüber (jetzt nächste Eisenbahnstation nach Holloubkau), dem Ideal einer freundlichen, reinlichen, wohlhäbigen Landstadt. Es hatte damals seine „Gesellschaft" — verwittwete Respectsdamen, die etwas von Agrippinen-Würde repräsentirten, viele Beamte, deren junge und alte Frauen und Töchter — dazu die

Garnison eines Jägerbataillons mit einem lebensfrohen Officierscorps; — wie sich von selbst versteht: ein Casino, einen Tanzsaal im „Schützenhause" und Masken- und andere Bälle, Scheibenschießen, ein Dilettantentheater, „Landpartien" der ganzen Stadt in corpore (oder doch wenigstens jener „Honoratioren") und, wie natürlich, etwas Stadtklatsch und Medisance.

Von der heiteren Behaglichkeit des Lebens, von dem sorglos-naiven Genießen des Tages in jener Zeit hat man heutzutage kaum noch einen Begriff. Was aber mich in die kleine Stadt zog, war der musikfreundliche Dechant Pater S . . Wohlgeübter Violoncellist für seine Person, hatte er sich ein Streichquartett zusammengestellt; der Capellan spielte Primgeige — die Viola und die Secondgeige wurden durch den Schullehrer und dessen Gehülfen repräsentirt. Dort hörte ich die ersten Streichquartette — Haydn, Mozart, daneben auch Krommer und sogar Beethoven — natürlich nicht über op. 18 hinaus. Sogar ganze Opern leichterer Art, wie Weigls „Schweizerfamilie", wurden gar nicht übel auf dem oben erwähnten Dilettantentheater zusammengebracht. Die Streichquartette gingen vollends recht gut. Der Primarius hatte die Eigenheit, seine Geige um so höher zu heben, je begeisterter er war, — bei gewissen Passagen Beethovens wies der Geigenhals in einem Winkel von 45 Graden gegen Himmel. Desto trockener, völlig mit einem versteinerten Gesichte geigte der Violaspieler, aber er verfehlte dafür auch keine Note. Ich erinnere mich, daß einmal ein Haydnsches Quartett aufgelegt wurde, als eben ein schweres Gewitter heraufzog. Es wurde unheimlich finster; sie

geigten — Blitze leuchteten; sie geigten — Donnerschläge krachten; sie geigten — endlich schlugen Hagelsteine ans Fenster, aber mein violoncellspielender Seelenhirt dachte wie der weise Mann des Horatius: „stürz' auch der Himmel zusammen — impavidum ferient ruinæ" und sie geigten weiter. Erst als der Hagel die Fensterscheiben kurz und klein schlug, unterbrachen die Herren ihr Quartett bei einer Fermate, kaum hörte aber das Gerassel und Gepraſſel auf, so meinte der Hausherr: „Jetzt aber spielen wir unseren Haydn zu Ende." Der gute alte Dechant ist jetzt längst im Jenseits; ich bin aber überzeugt, daß der Himmel für ihn kein Himmel ist, wenn er nicht zuweilen die Harmonie der Sphären mit seinem Violoncell accompagniren darf.

Ich eile an dem Orte heiterer Erinnerungen vorüber — er hat nichts mehr, was mich fesseln könnte. Bald zeigt sich das stattliche Pilsen — auch halb malerisch-alterthümlich, halb modern. Der sehr großräumige, quadratische Marktplatz, in dessen Mitte sich die Hauptkirche, ein stattlicher Bau aus spätgothischer Zeit, erhebt, hat etwas Oedes und Leeres, einzelne Häuser sind nicht uninteressant, sie haben sich aus der alten in unsere moderne Zeit unentstellt herübergerettet, — ein sehr malerisches, gothisches Gebäude, als „Tempelherrenhaus" bezeichnet, wurde leider vor einigen Jahren abgebrochen, um einem styl- und trostlosen Neubau Platz zu machen. Das alte Rathhaus, der Kirche gegenüber, sieht schwarz und finster genug her. Wenn Goethe am stürmisch erregten Gardasee sich erinnert, daß „eine Zeile Virgils seinen Anblick noch immer veredelt", so mag sich Pilsen und sein schwarzes

Rathhaus bei Schiller bedanken, dessen Wallenstein-Trilogie eben auch einen veredelnden Schimmer darüber gegossen. Die Poesie hat in dieser Beziehung eine wahrhaft magische Kraft, einen Ort ein für alle Mal zu „weihen". Für Rom und dessen Umgebung ist besonders Horaz an Stellen dieser Art reich. Man kann in Aricia kein Glas Wein und keine Tasse Kaffee trinken, ohne an das hospitium modicum zu denken, und ich erinnere mich des Entzückens, mit welchem ich im Olivenwalde vor Tivoli die mir seit meinen Gymnasiastenjahren besonders werthe Ode las: „laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen" und wie mir die Verse

— — domus Albuneæ resonantis
et præceps Anio et Tiburni lucus, et uda
mobilibus pomaria rivis

den Anblick der brausenden, schäumenden, stäubenden Cascaten und Cascatellen „veredelten".

Und so ist's auch kaum möglich, im alterthümlichen Pilsen in den alterthümlichen Rathhaussaal zu treten, ohne im Geiste zu hören: „Spät kommt ihr, doch ihr kommt" u. s. w. Der Saal, mit allerlei Waffenwerk, Rüstungen und alten Fahnen herausgeputzt, erinnert ohnehin aufs stärkste an die Zeit Wallensteins und Gustav Adolfs. Ein Geschütz, etwa dem 16. Jahrhundert gehörig, trägt die Inschrift: „Man nennet mich den kleinen Kautz, ich hau manchen bös auf die Schnautz." Hart dahinter führt eine Thüre ins Büreau einer höheren Amtsperson. Es war eine Zeit (ancien régime), wo die subalternen Beamten, ehe sie bei dem Numen eintraten, die Inschrift des Feldstückes nicht ohne Herzklopfen lasen! — Beiläufig gesagt, steckt, gleich Pilsen,

auch Prag voll Reminiscenzen von Wallenstein und seine Zeit und kann als Commentar zu Schiller's Tragödie dienen; — das „sichere Thier", das den Friedländer „vor Banners verfolgenden Dragonern rettete", steht noch heute ausgestopft im gräflich Waldstein'schen Palais — einem weitläufigen Prachtbau, wo uns der Feldherr ordentlich lebendig wird, — in einem der oberen Gemächer findet sich sogar das authentische Portrait des „Vetters, der den Schecken an dem Tage ritt" und der, ungeachtet Wallenstein versichert, er habe „Roß und Reiter niemals wiedergesehen", doch auf dem Lützener Schlachtfelde gefunden worden sein muß, denn sein Leichnam wurde nach Prag gebracht und in der Strahöfer Kirche, neben Pappenheim, beigesetzt, wo er noch ruht. In dem prächtigen Saale des Palastes meinen wir den Herzog von Friedland Hof halten zu sehen, in dem Garten mit seinem Grottenwerk und seiner imposanten Sala terrena wandelt er vor uns — jener Sala terrena, die er al fresco mit Scenen des trojanischen Krieges ausmalen ließ, oder, wie einmal ein alter, treuherziger Diener des gräflichen Hauses einer hohen Person gegenüber ciceronisirend sagte: „mit der Geschichte des heiligen Aeneas, die noch im alten Testament passirt ist". Neben Prag und Pilsen wäre dann, als dritte, letzte und tragischeste Wallenstein-Reminiscenz, Eger zu besuchen. — Hinter Pilsen zeigt bis Furth die Gegend weder Gestalt, noch Schöne, auch weiterhin, bis Schwandorf, kann man allenfalls die Augen schließen ohne Einbuße von Naturschönheiten. Von da an scheint das Land fruchtbarer, zwischen Hersbruk und Lauf ist viel Hopfenbau, das Zeichen des Bierlandes. Endlich zeigt

sich ein alterthümliches Schloß auf seiner Höhe, Kirchen, selbst von ferne imposant anzuschauen, überragen ein dichtgedrängtes Häusergewimmel und die runden „Kanonenthürme", wie man sie nennt, lassen uns als bekanntes Wahrzeichen erkennen, es sei der Bahnhof von Nürnberg, in den wir eben rollen.

Die Nürnberger haben dankbarer Weise, ihrem Albrecht Dürer auf dem sanft ansteigenden Stadtplatze neben der Sebalduskirche ein Denkmal gesetzt. Er und seine Vaterstadt Nürnberg gehören unbedingt und untrennbar zusammen. Man lernt Nürnberg erst durch Albrecht Dürer's Werke recht verstehen und lieben und umgekehrt ist Nürnberg für Albrecht Dürer's Werke gewissermaßen der Schlüssel. Wenn Goethe meint, um den Dichter zu verstehen, müsse man in Dichters Lande gehen, wenn er in Sicilien die Ueberzeugung gewann, „daß es keinen besseren Commentar zur Odyssee geben könne als eben gerade diese lebendige Umgebung", und ihm, „was den Homer betrifft, wie eine Decke von den Augen fiel", so mag auch für die Werke der bildenden Kunst Aehnliches gelten. Der rechte Künstler ist allerdings kein bloßer Copist und Abschreiber seiner Umgebung, aber sie ist es, die ihm die Motive entgegenbringt, welche er dann bei seinem Schaffen verwerthet, und wie er als Knabe die Dinge zuerst sah und kennen lernte, giebt seiner Phantasie so ziemlich ein für alle Male ihre Richtung. Wäre Albrecht Dürer als Alberto Duro (wie ihn die Italiener wohl, ohne kritische Seitenblicke, nennen) statt in Nürnberg etwa in Florenz, Siena oder Perugia geboren worden, so wären Geist und Kraft seiner Werke wohl dieselben wie jetzt, aber die

Form wäre eine andere; es ist jedoch gar nicht uninteressant, darüber nachzudenken, welchen Einfluß dieser gewaltige Geist voll künstlerischer Urkraft etwa auf die Kunst jener südlicheren Kunststätten gehabt hätte, was er z. B. geworden sein möchte, wenn dieser Adler zufällig unter dem Taubenfluge der umbrischen Meister ausgebrütet worden wäre. Raphael Sanzio soll beim Anblicke des Selbstportraits Dürer's und verschiedener Zeichnungen, welche ihm der Nürnberger Meister nach Rom gesendet, ausgerufen haben: „Dieser würde uns Alle übertreffen, hätte er wie wir die Antike gesehen." Man wird es schwerlich bedauern dürfen, daß die damals allbeherrschende Antike dem Talente des Meisters nicht die Richtung zu jenem Idealismus gegeben, unter dessen Einwirkung die italische Kunst sehr schnell zum geistesleeren Formalismus verflachte und sich veräußerlichte.

Dürer ist in der schlicht bürgerlichen, ja spießbürgerlichen Werkstätte seines Lehrers, dessen Name „Michel Wohlgemuth" ganz herrlich zugleich als Charakteristik des Mannes dienen kann, ein großsinniger Idealist geworden — aber dieser sein Idealismus darf nicht frei hinströmen, er muß durch die engen, reichsstädtischen Lebensformen jenes Nürnberg, welches die ersten Lebenseindrücke und die nächsten Motive gegeben, wie gewaltsam durchbrechen, dieser Strom muß über alle die scharfen Felsen und Steintrümmer und das kleinliche Steingeröll hinüber; aber er rauscht und schäumt nur um so mächtiger und prächtiger und oft wie zürnend dahin. Was der Anblick der Antike unserem Meister an fix und fertigem Idealismus übergeben, um

nicht zu sagen: octroyirt hätte, das würde er an Charakter, an Ursprünglichkeit, an unmittelbar packender Kraft sicherlich eingebüßt haben. Goethe macht dem braven Landsmanne Dürers, dem Groß-Meistersinger, wie man ihn nennen könnte, Hans Sachs, in dem bekannten herrlichen Gedichte von dessen „poetischer Sendung" ein viel zu großes Compliment, wenn er die Muse ihm das Versprechen machen läßt: „es solle die Welt vor ihm stehen, wie Albrecht Dürer sie gesehen"; — so körnig und kerngesund auch Hans Sachs heißen darf: er hat am Ende Gott und Welt und Menschen nur durch die Thüre seiner Nürnberger Schusterwerkstätte wie durch einen einengenden Rahmen gesehen. Was für ein Geist aber war das, welcher jene vier Apostel schaffen konnte, um deren Original zur Zeit München und Nürnberg streiten. Dieser Petrus würde sich nimmermehr dazu herbeilassen „eine Geiß zu hüten", um zuletzt zu bekennen:

ich merk daß mein weißheit kaum döcht,
das ich ein Geiß regieren möcht,
mit großer angst, müh und arbait,
o Herr, vergib mir mein Thorheit,
ich will fort der regierung dein
weil ich leb nit mehr reden ein —

Dieser Petrus Dürers wäre nicht der Mann dazu, die Landsknechte durch die Kriegslist aus dem Himmel zu schaffen, daß er vor der Himmelsthüre Alarm trommeln läßt, oder gegen die Verheirathung einer frommen Magd mit einem „fawlen Pawernknechte" zu protestiren, und so würde auch dieser Gott-Vater, der im Wiener Dreieinigkeitsbilde so majestätisch thront oder der (auf

dem bekannten Holzschnitte) zwischen Wetterwolken, umbraust von stürmenden Winden, den Leichnam des göttlichen Sohnes hält, schwerlich jemals mit Kain und Abel Kinderlehre halten mögen. Das wunderbare Dreieinigkeitsbild oder Himmelreich, welches jetzt eine der großen Zierden des Wiener Belvedere bildet, zeigt den hohen Idealismus und den erznürnbergischen Realismus Dürers in recht wunderbarer Durchdringung. Neben ganz ideal gehaltenen Bildungen, wie Moses, David und anderen, placirt Dürer unbedenklich Typen, wie sie ihm auf Markt und Straße in Nürnberg in den Weg liefen, und doch ist das ganze Bild Ein harmonischer Zusammenklang! Ja er scheut selbst die entschiedene Häßlichkeit nicht, denn — denkt er — warum sollen die Häßlichen wegen ihrer Häßlichkeit, an der sie doch ganz unschuldig sind, vom Himmel ausgeschlossen bleiben? Und da lugt den hoch oben in der zusammengedrängten Gruppe rechts ein Gesicht aus einem dunkelblauen Kopftuch heraus, welches, so abschreckend wie es ist, kein Italiener je hätte ins Himmelreich eingehen lassen. Michel Angelo bevölkert seinen Himmel (im jüngsten Gericht) mit einem Geschlecht von Titanen und Giganten, wie er geistig selber einer war; Raphael setzt in den Himmel seiner „Disputa" ideale Menschentypen, so edel, fein und liebenswürdig wie er selber, — Dürer aber scheint zu rufen: „Gehet ein, ihr getreuen Knechte von Nürnberg, zur Freude eures Herrn."

Da ist ein alter, würdiger Patrizier in kostbarer Pelzhaube mit wallendem Grauhaar und Bart, das magere, blasse Gesicht scharf im Profil gefaßt, — wie anders freut sich der fein gebildete Mann des ge-

wonnenen ewigen Heiles als ihm gegenüber der derbe Bauer mit dem „Wochenbart im listigen Gesichte" (wie Auerbach von seinem Reppenberger*) sagt). — So wie Märtyrer ihr Marterwerkzeug oder andere Heilige sonst ein Emblem, hat der Bauer ganz treuherzig seinen — Dreschflegel mit in die ewige Herrlichkeit herübergebracht. Er wendet sich mit gutgelauntem Grinsen zu einem vornehmen, schön geputzten Jüngling um; der junge Herr scheint ihn zu fragen, wie es ihm im Himmel gefällt. „O herrlich, mein gnädiger Junker!" sagt der Bauer, der auch im Himmel die Titulatur nicht vergißt. Neben beiden kniet, still betend, ein fürstlicher Kriegsherr in goldenem Harnisch, das Gesicht mit dem vorgeschobenen Kinn ist doch sicher ein wohlgetroffenes Portrait — wessen? Dahinten guckt in wahrer Sonntagslaune ein vierschrötiger, wohlgenährter Nürnberger Bürger in himmelblauem Cylinderhut heraus, er wirft uns einen höchst vergnügten, vielsagenden Blick zu. Neben besagtem blauem Cylinderhut erblicken wir alle möglichen Nürnberger Modetrachten von 1511, darunter ganz wunderlichen Sonntagsstaat der Frauen; — wenn Michel Angelo seine himmlischen Titanen ganz unbekleidet darstellt, wenn Raphael seinen Heiligen allgemein gültige Idealtracht giebt, so können wir uns aus Dürer's Himmelreich ein ganzes Nürnberger Modejournal herausfuchen. Wie man von einem himmlischen Jerusalem spricht, haben wir hier ein himmlisches Nürnberg. Das Erstaunliche dabei aber ist, daß alle diese verklärten Vettern, Basen und Muhmen aus dem Se-

*) S. „Geschichte des Diethelm von Buchenberg".

balder und Lorenzer Viertel allgemein gültige Typen darstellen, der Bauer, der Bürger, der Kriegsherr u. s. w. Und nun diese Frauen und Mädchen!

Nicht umsonst pflegte Dürer zu sagen, „er möchte selbst nicht in den Himmel, wenn es dort keine Frauen gäbe", — ein scheinbares Scherzwort, das einen tiefen und edlen Sinn birgt und nur in anderer Fassung Goethe's Spruch vom „ewig Weiblichen, das uns hinanzieht" ausdrückt. Es ist höchst liebenswürdig, daß, während die seligen Jünglinge, Männer und Greise still beglückt vor sich blicken, alle diese Mädchen und Frauen in lebhafter Conversation unter einander zu schwatzen scheinen. Man möchte an den Scherz jenes Predigers denken, der einmal bewies, kein Frauenzimmer werde in den Himmel kommen, weil in der Offenbarung Johannis geschrieben steht: „und es wurde eine Stille im Himmel, eine Viertelstunde lang"; wo aber Frauen sind, es unmöglich eine Viertelstunde lang still bleiben kann.

Die Frauen zeigen sich gegen Dürer, trotz seines schönen Dictums über sie, nur selten dankbar; er ist ihnen zu hart, zu herb, zu wenig — weiblich, um es mit Einem Worte auszudrücken. Für Raphael Sanzio schwärmen sie aus dem entgegengesetzten Grunde. Hermann Grimm schilt uns in seinem Buche über Raphael, daß dieser vor unserer Phantasie ewig als der Jüngling von achtzehn oder neunzehn Jahren dasteht, wie wir ihn auf dem Bildniß in den Uffizien erblicken, da er doch achtunddreißig Jahre alt geworden. Allein mich dünkt, daß wir doch richtig empfinden. Denn ist ein großer Mensch hinübergegangen, so ziehen wir uns aus

seiner historischen Erscheinung ein gewisses Mittleres, mit dem er für uns hinfort unter den Unsterblichen verweilt. So bleibt Raphael der ewige Jüngling, wie dagegen Goethe, mögen sie uns den Goethe der Werther-Zeit jetzt noch so oft als Apoll von Belvedere in Puderfrisur und Schnallenschuhen malen, der majestätische Greis voll ruhiger milder Weisheit. Und so bleibt für uns Dürer unter den Unsterblichen der Mann, wie er in Erz gegossen auf dem Nürnberger Denkmal steht, wie er sich auf dem Bilde der Münchener Pinakothek dargestellt, obwohl er sich auch, man sehe sein Selbstportrait in den Uffizien zu Florenz, als flotten Jüngling gemalt.

Dieser mannhaft harte, energische Grundzug mag auch Ursache sein, daß, während der mädchenhafte Jüngling Raphael uns in seinen Madonnen Frauenideale gegeben, wie keiner vor ihm und nach ihm, Dürers Madonnen als solche meist relativ minder gelungen sind, ja zuweilen bedenklich nach der Nürnberger Bürgersfrau aussehen. Daran war nicht bloß das Frauenideal schuld, das haushaltend und zankend in Dürer's Wohnung schaltete — seine schöne Frau Agnes. Und so giebt es von Dürer Sachen, wo ihn sein Idealismus im Stiche läßt und ein Realismus, der für die Aufgabe nicht am rechten Orte ist, vortritt. So ist die Fortuna (das sogenannte „große" und „kleine Glück" — zwei Kupferstiche) offenbar keine Göttin, sondern ein unbekleidetes, derbes, unschönes Nürnberger Bürgerweib. Allerdings macht es der Meister irgendwo wieder gut. Die Landschaft auf dem „großen Glück" ist entzückend und wie das „kleine Glück" auf seiner glatten

Glaskugel die Sohlen anklemmend dasteht und sich auf ein gebrechliches Rohr stützt, giebt es uns eine ganz anders ergreifende Vorstellung von seiner Unsicherheit, als die idealen Fortunen, welche wie virtuose Balletänzerinnen auf ihrer Kugel balanciren oder wie Guido Reni's Fortuna triumphirend durch die Lüfte schweben. Es wird übrigens kaum einer Erinnerung an Dürer's Reisen nach den Niederlanden und südwärts nach Venedig und Bologna bedürfen, um zu begreifen, daß der Meister den Blick auch über den Nürnberger Horizont hinauswarf und für das, was er sah, offene Augen hatte. Wie ihn in Venedig der alte Johannes Bellini (der „pest im gemell") fesselte, beweist das berühmte, für die Kirche St. Bartolomeo gemalte, jetzt in Prag befindliche „Rosenkranzfest" mit seinem lautenspielenden Engel an den Stufen des Thrones, — leider ist es ein Seitenstück zu da Vinci's Abendmahl geworden, d. h. eine jammervolle Ruine; Opfer wiederholter Uebermalungen und „Restaurirungen", wo man die ehemalige Herrlichkeit mit Schmerzen nur eben noch ahnt. Noch entschiedener wirkte auf Dürer Andreas Mantegna ein, dessen Werke in ihrer „scharfen, sicheren Gegenwart" (wie sie Goethe charakterisirt) ohnehin vom Hause aus mit Dürer etwas Verwandtes haben.

Ohne den Anblick der Wandbilder Mantegna's bei den Eremitanern in Padua mit ihren verwegenen Verkürzungen wäre vielleicht das berühmte Bild der „Marter der 10,000 Heiligen" (jetzt im Belvedere zu Wien) nicht entstanden, wo Dürer auf der Menschengestalt sozusagen wie ein Virtuose auf seinem Instrumente spielt. Merkwürdig darf heißen, daß gerade Nürnberg

— Dank dem „Export!“ — von seinem größten Künstler (seine schwülstige Grabschrift preist ihn als „mehr als großen Mann!“) verhältnißmäßig wenig behalten hat. Allerdings aber mag das Bildniß des Hieronymus Holzschuher allein ein ganzes Bildercabinet aufwiegen. Wer das roth- und vollblühende, energische Kraftgesicht des Mannes, dessen Haar und Bart schon mit 56 Jahren sich schneeweiß gefärbt, den geistreichen, fast drohenden und doch ein biederes, zuverlässiges, wohlmeinendes Herz verrathenden Blick gesehen, wird es nie wieder vergessen. Das ist auch ein fixirtes Stück des alten Nürnberg. *) Und wer den Rundgang um die so unglaublich malerischen Stadtmauern Nürnbergs mit ihren Rundthürmen macht, die Häuser mit ihrem Fachwerke sieht und das Schloß, das auch recht wie ein Stück alter Zeit über der Stadt thront, dem fällt es „auch wie eine Decke von den Augen“, woher Dürer die Motive zu den Architekturen seiner Bilder genommen.

Zum Entsetzen der Architekten, Archäologen u. s. w. wollen die Herren von Nürnberg „der Stadterweiterung wegen“ ihre Stadtmauern rasiren lassen, d. h. etwas zerstören, das einmal in der Welt da ist und nicht wieder ein zweites Mal. Der Anfang ist schon gemacht. Der Fremde hat freilich wenig oder kein Urtheil über locale Verhältnisse und Bedürfnisse, aber es will doch scheinen, als genügten schon jetzt die gerissenen Lücken, um eine bequeme Verbindung zwischen dem innern Nürnberg und den Vorstädten herzustellen. Es scheint aber nun

*) Friedrich Wagner hat das Bild vortrefflich in Kupfer gestochen (im Verlage der Kunsthandlung Sigmund Soldan).

einmal der große Trieb und Zug, fast möchte ich sagen, die Manie unserer Zeit, niederzuwerfen und zu zerstören, was frühere und vielleicht bessere Zeiten geschaffen. Gerade im rechten Moment rettet die thätige Kunsthandlung von Sigmund Soldan in Nürnberg wenigstens das Andenken jener malerischen Stellen durch heftweise erscheinende, vortreffliche Radirungen von L. Ritter — bei jenem „Rasiren" kommt dieses „Radiren" höchst erwünscht. Wie man aber wohl in hundert Jahren von der Sache sprechen wird? Die Herren von Anno 1810, oder wann es um diese Zeit gewesen, müssen sich oft genug das Bronzegitter im Rathhaus von Pankraz Labenwolf, das „leider ohne Rücksicht auf seinen Kunstwerth eingeschmolzen wurde", vorrücken lassen. Wollte doch aber auch in den dreißiger Jahren ein Nürnberger Bürgermeister die merkwürdige Stuccodarstellung eines Turniers im oberen Corridor des Rathhauses herunterschlagen lassen, „weil sie ihn verdunkle"! Ich finde in Mattheſons „Ehrenpforte" (1740) den Ausspruch, daß „E. E. Rath der Stadt Nürnberg insonderheit zum Lobe nachgesagt wird, quod Senatores Norimbergenses sint boni musici" — mögen sie auch immer boni antiquarii sein! —

Von jenem Pankraz Labenwolf bewahrt Nürnberg nebst dem allbekannten, fast zum Wahrzeichen gewordenen Gänsemännchen hin und her gar schöne Arbeiten. Im Hofe eines Patricierhauses zeigte mir Essenwein (der geschätzte Architekt und Director des germanischen Museums) einen kleinen bronzenen St. Mauritius, — das Ritterfigürchen wäre der Nachbildung im Gipsabgusse wohl werth.

Sind doch die herrlichen Apostel-Statuetten Peter Vischers vom Sebaldus-Grabe durch den Gipsabguß gewissermaßen populär geworden, während noch 1804 Kotzebue (siehe dessen Reise nach Rom und Neapel) von dem Wunderwerke der Kunst nichts zu sagen weiß als die denkwürdigen Worte: „Die ungeheure Masse von Bronze ist bemerkenswerth, auch wohl (!) die künstliche Arbeit", und auch C. G. Carus, dem es doch an sehr feinem Kunstverständnisse wahrlich nicht gefehlt hat, noch 1821 dem Phantasiereichthume dieses in der Fülle seiner reizenden Details so ansprechenden Werkes gegenüber nur den Eindruck hat: „es sei für seinen Sinn zu überladen". Gerade als ob man an einem vom ersten warmen Hauch eines neuen Frühlings vom Blüthenschnee über und über bedeckten Baume tadeln wollte, er sei „überladen". Die Früh-Renaissance war aber eine solche Frühlings- und Blüthenzeit und sie zeigt in Ober-Italien und zum Theil auch in Toscana eine ähnliche reiche Fülle. Nur daß der nürnbergischen Früh-Renaissance die Gothik noch in allen Gliedern steckt; Peter Vischer denkt und construirt z. B. bei seinem Sebaldus-Grabe gothisch, aber detaillirt und führt aus im Sinne der Renaissance.

Gothik und Renaissance schließen überhaupt in Nürnberg oft ein ganz originelles Bündniß — häufig findet man Erker mit korinthischen Pilastern, aber die füllende Brüstung dazwischen ist Spätgothik mit ihren Fischblasen u. s. w. Essenwein sagte mir, noch bis 1806 sei also in zunftgerechter Fortsetzung der Kunst- und Handwerkstradition gebaut worden, — erst als Nürnberg seine Selbstständigkeit verlor, zog dort die

Neuzeit ein. Daher hat in Nürnberg der Zopf und das Rococo weniger grassirt und geschadet als anderwärts, man findet sein Geschnörkel und Muschelwerk höchst ausnahmsweise an Brüstungen, statt jener Fischblasen (z. B. in der Karolinenstraße). Im Ganzen herrscht Gothik vor — von der noch halb romanischen, schlichternsten Sebaldus-Kirche zur classischen Gothik der Frauenkirche und dem köstlichen „Chörlein" des Sebalder Pfarrhofes und zur Lorenz-Kirche, dem vielleicht grandiosesten und brillantesten Werk der gothischen Spätzeit. An den kleinen Statuen der „klugen und thörichten Jungfrauen" der Brautthüre von S. Sebald mag man sich kaum satt sehen, die gothische Sculptur hat kaum etwas Liebenswürdigeres geschaffen. Wer sie kennt und dann nach Venedig kommt, suche an den Chorstühlen der Frari die Reliefbilder jugendlicher weiblicher Heiligen auf — in diesen Mädchen mit ihren runden Apfelgesichtchen und ihrem naiv unschuldigen Blick und Lächeln wird er die leiblichen Schwestern jener Nürnberger Jungfrauen erkennen. Die Frauenkirche mit ihrer alten echten Ausstattung, ihren Flügelaltären und Grabsteinen macht einen erhebenden Eindruck — und zeigt zugleich recht lehrreich, wie Kunstwerke eben an die Stelle gehören, für welche sie geschaffen worden; — diese Heiligen aus der Malerschule Wohlgemuth's machen hier Wirkung, sogar sehr bedeutende Wirkung, — im Museum wäre es anders. Ich denke, die Aegineten werden sich weiland im Tempelgiebel auch ganz anders ausgenommen haben, als wenn sie uns jetzt so unmittelbar ins Gesicht lächeln. Der Schwan gehört ins Wasser, da ist er ein königliches Geschöpf, auf

festem Lande watschelt er unbeholfen und lächerlich hin. In Florenz wollen sie Orcagna's Tabernakel aus Or San Michele ins Museum des Bargello schaffen. Sie würden auch noch alle neun Chöre der Engel ins Museum setzen, wenn sie ihrer habhaft werden könnten.

Ein Kunstjuwel in der Frauenkirche ist das Pergenstorffer'sche Grabmal von Adam Krafft, dem ebenbürtigen Kunstgenossen Dürers. Es ist wie ein Schönheitshauch aus Hellas, der über dieser Madonna, den Engeln und den knienden Gestalten der Verehrenden schwebt, und doch ist das Ganze erzgothisch. Man lernt Adam Krafft überhaupt erst in Nürnberg und dessen Umgebung kennen, um ihm dann auf den Höhen der Kunst die verdiente Ehrenstelle anzuweisen. In der St. Lorenzkirche steht Krafft's Haupt- und Meisterwerk, das Sacramenthäuslein. Wie ein Baum Gottes, der mit seinem Wipfel zum hohen Himmel strebt, steht das Werk hoch und herrlich da; wie mächtig die innere Triebkraft ist, hat der Meister sinnig dadurch angedeutet, daß sich die Kreuzblume der Spitze vor dem Kirchengewölbe zurückbiegt. Wie Peter Vischer's Grabmal in St. Sebald bildet dieses Werk in St. Lorenz den kostbarsten Schmuck der Kirche und mit Recht haben beide Meister in treuherzigem, demüthig-stolzem Selbstgefühl ihr eigenes Bildniß an diesen Schöpfungen angebracht, damit wir es dankbar anblicken können.

Das ganze altdeutsche Wesen Nürnbergs condensirt und concentrirt sich in den köstlichen Sammlungen des germanischen Museums; wir lernen hier das Leben des 16. Jahrhundert selbst auch in den Details des Alltagsbedürfnisses kennen. Das Local des Museums ist

das ehemalige Karthäuserkloster, dessen Kirche mit Flügelaltären, Paramenten u. s. w. so ausgeschmückt ist, als sei sie wahrhaftig eine Kirche. Das erinnert etwas an die „Prangkuchen" (Prunkküchen) der reichen Nürnberger Bürger- und Patrizierhäuser, d. h. Küchen, die als Schauküchen mit kostbarem Küchenapparat reich ausgestattet waren, in denen aber nie wirklich gekocht wurde. Lichtenberg erzählt (im Hogarth-Commentar), daß in solchen Küchen „das aufgehäufte Brennholz nicht bloß aus schön behobelten und bunt gebeizten Stücken bestand, sondern auch auch an beiden Enden mit Messing beschlagen war, das jedesmal vor den hohen Festtagen sorgfältig polirt wurde." Im Grunde ist das ganze altdeutsche Nürnberg eine solche historische Schauküche. Der herrliche Apparat ist noch da, aber gekocht wird nicht mehr.

Orcagna, Holbein, Kaulbach.

Wir haben in der Ueberschrift drei Künstlernamen, genannt, welche man sonst nicht mit einander zu nennen pflegt, die auch in der That durch Jahrhunderte auseinander gehalten sind und drei sehr verschiedenen Epochen der Kunst angehören. Aber es hat sie alle drei ein sehr ernster Gedanke künstlerisch beschäftigt: der Gedanke an das Ende des Menschenlebens, den die Zeitereignisse des 14. Jahrhunderts dem Meister Orcagna und die Ereignisse des 15. und 16. Jahrhunderts dem Meister Holbein vielleicht noch näher rückten und eindringlicher machten als unsere Zeiten, die es übrigens daran eben auch nicht fehlen lassen, für uns thun. Auch wer die berühmte Einleitung von Bocaccio's „Decamerone" nicht gelesen, weiß am Ende doch, daß sie eine viel und mit Recht bewunderte Beschreibung der Pest enthält, welche im Jahre 1348 Florenz (und das weitere Europa) unter dem Namen des „schwarzen Todes" oder des „großen Sterbens" verheerte, und wie sich eine feine florentinische Gesellschaft von Damen und Herren vor der die Stadt entvölkernden Seuche — „die sich von einem zum anderen verbreitete, wie das Feuer trockene oder geölte Sachen ergreift" — auf

einen der zauberischen Landsitze bei Florenz flüchtet, wo sie ihre Zeit mit Gesang, Tanz und Schmaus und mit Erzählung jener so unachahmlich anmuthigen und so bedenklich leichtfertigen Novellen hinbringt.

Bocaccio war vorzüglich als für die Zeit grundgelehrter Archäolog, als docirender Erklärer Dante's hochgeschätzt, hat auch den Rest seines Lebens in bußfertiger Einsamkeit zu Certaldo, gründlich curirt von allen Novellen und allen Leichtfertigkeiten, zugebracht. Seine Novellen des „Decamerone" überglänzten allerdings hernach alles frühere Aehnliche und löschten das Andenken daran beinahe aus. Orcagna's berühmtes großes Wandbild im „Campo santo" zu Pisa, das unter dem nicht eben passenden Namen des „Triumphes des Todes" (il trionfo della morte) bekannt ist, und früher unter dem noch sehr viel weniger passenden Namen „il purgatorio"*) bei italienischen Kunstschriftstellern vorkommt, mag daher ohne directe Beziehung auf das „Decamerone" und nur unter dem Eindruck der Schrecken des Jahres 1348 entstanden sein, obwohl die dem Be-

*) Auch Hotho (Gesch. der christl. Malerei S. 303) sagt: „Des Todes immerfort eingedenk sein, heißt schon auf Erden die Läuterung beginnen". Das ist sinnreich, aber nicht entfernt mit dem katholischen Lehrbegriff übereinstimmend, den Orcagna doch wohl gemeint haben müßte. Daß in älteren Rechnungen zu Pisa der Name il purgatorio gebraucht wird, beweist nur, daß der Herr Rentmeister nichts von der Sache verstand. Er sah die Hölle, daneben aber Seelen, die von Engeln in den Himmel getragen, andere Seelen, die eben ins Feuer geworfen werden, und deutete flugs: es sei das Fegefeuer — wie man sieht, aus ganz anderen Gründen als unser Zeitgenosse Hotho. Ich habe anderwärts (Bunte Blätter, erste Sammlung) nachgewiesen, daß

schauer zur Rechten liegende Hälfte des Gemäldes geradezu wie eine Illustration zu Boccacios' Dichtung aussieht. Auch hier finden wir eine Gesellschaft vornehmer und feingebildeter Menschen, welche in einem Orangenhaine sich ergötzt. Sie haben sich im Schatten auf kostbare Teppiche niedergelassen, eine Sängerin, ein Geigenspieler schmeicheln ihrem Ohr, Jagdfalken auf der Faust der Herren, zierliche Hündchen auf dem Schooße der Damen fehlen nicht — man glaubt das leichte, heitere Gespräch, die (trotz des 14. Jahrhunderts) salonfähige Causerie zu hören — und welche Macht hier die gebietende ist, würden uns, auch ohne die zärtlich-galante Wendung des ersten Ritters zu seiner schönen Nachbarin, die zwei Amoretten sagen, welche mit brennenden Fackeln über diese schöne und feine Welt hinschweben. Aber ihnen folgt auf dem Fuße ein schreckliches Wesen: der Tod als grauses Weib (la morte) mit Fledermausflügeln, in ein undurchdringliches Panzerhemd gekleidet, mit langem grauem Flatterhaar, die ganze Gestalt gespenstig fahl von Farbe, das Gesicht alt und kalt, ohne eine Spur von Haß oder Zorn — gleichgültig mäht das Phantom mit seiner Sense, weil es eben mähen muß.

Sein nächster Sensenhieb wird der feinen Gesellschaft im Orangenhain gelten. Eine ganze Menschen-

---

die vier letzten Dinge des katholischen Katechismus gemalt werden sollten: Tod, Gericht, Hölle, Himmel. An Stelle des Himmels kamen dann später, ungeschickt genug, die „Eremiten der Thebais". Protestantische Commentatoren, wie Kugler u. a. konnten hiervon kaum etwas wissen; daß aber auch Cavalcaselle es nicht weiß, ist zum Verwundern.

garbe hat er schon zusammengemäht, sie liegen in der Tracht, die sie im Leben trugen, ein Leichenhaufen, da — hier scheut sich der Künstler selbst vor dem Entsetzlichen nicht, er muß geradezu Studien in Todtenkammern gemacht haben; — die verschiedensten Variationen des grausen Thema „Tod" spiegeln sich in diesen blassen Gesichtern das „ängstliche Starren", die milde Ruhe, der eiserne Schlaf, der tiefe, mißmuthige Verdruß, der verzerrende Schmerz. Aber siehe — wie der Schnitter eine Reihe von Aehren stehen läßt, die der Schwung seiner Sense nicht mehr erreicht, so hat der Tod die stehen lassen, die, von der niedergemähten Gesellschaft ausgeschlossen, am äußersten Rande standen: die Bettler, die Krüppel, die Blinden und Lahmen. Und gerade sie strecken dem wegfliehenden Tode sehnsuchtsvoll die Arme nach, ja sie haben sich (die Naivetät ist fast rührend) eine Bittschrift aufgesetzt, die sie dem Tode überreichen möchten, wenn er sie annähme: „Dacchè la fortuna ci ha lasciati, o morte, medicina d'ogni pena, deh, vieni a darci l'ultima cena." Den Niedergestreckten aber entflattern ihre Seelen in Gestalt neugeborener Kinder — und sofort sind Engel und Dämonen zur Hand, um sie in Empfang zu nehmen. Ein Weib, dessen Gewand die Nonne erkennen läßt, wird zu ihrem Entsetzen von einem Satan gepackt, sie zeigt große Ueberraschung, in trauriger Selbsttäuschung hat sie einen ganz anderen Empfang erwartet. Die schönen Engel fliegen mit den Geretteten, die sie mit weicher Liebe in den Armen tragen, rechts in die blauen Höhen (die „Engel, Faust's Unsterbliches tragend", bei Goethe, schreiben sich so sicher daher, als sein selt-

sames Anachoreten-Himmelreich mit seinen stufenweise über einander gebauten Felsterrassen, Höhlen u. s. w. vom drittnächsten Nachbarbilde, den „Eremiten der Thebais" — und nicht, wie manche, mit diesen Werken bildender Kunst nicht vertraute Commentatoren des „Faust" annehmen, vom Montserrat mit seinen ehemaligen Einsiedlern), die Satane schleppen ihre Opfer nach einem Feuerberg, in dessen Flammen sie sie stürzen. Daß diese Dämonen wie wüste Böcke, wie grimmige Löwen, wie gefräßige Heuschrecken (in phantastischer Um- und Mißbildung) aussehen, ist sicher nicht ohne Bedeutung. Wollust, Zorn und Völlerei scheinen dadurch symbolisch angedeutet — auch hier ganz in Dantes Geist gedacht! Gerade hier aber regt sich des Künstlers Humor. Ein sehr fetter Mönch, dessen körperliche Exuvien unter dem Leichenhaufen liegen, hat seine auch wohlgenährte, portraitähnliche (sogar tonsurirte) Seele in die Lüfte entsendet, da kriegt ihn ein Engel beim Kopf, ein Satan bei den Beinen zu packen und sie streiten um ihn. Wie angsthaft flehend der Aermste zu dem Engel aufblickt — hoffen wir für ihn, der Engel werde siegen! Ein Engel, der eben keine Seele zu tragen hat, macht sich das Vergnügen mit seinem Kreuzstabe einen auch ohne zu transportirende Seele vorbeifliegenden Satan durchzuwalken — der Satan protestirt nachdrücklich, aber, wie es scheint, ohne Erfolg gegen diese Behandlung. Ein anderer Dämon war glücklicher, er hat einem Engel ein schönes Weib abgejagt und schleppt sie mit triumphirendem Hohne zurückblickend fort, der Engel fliegt händeringend nach. Die pralle Felsenwand, aus welcher oben das Feuer bricht, theilt das

ganze riesengroße Bild in zwei Theile — in der Hälfte links sehen wir gleichsam den zweiten Act dieser „commedia divina“. Hier hat Orcagna die alte, auch sonst hin und her dargestellte Legende benützt, wie drei lebende Könige auf ihrem Wege von drei Königsleichen aufgehalten werden, welche ihnen die Vergänglichkeit aller Macht und Pracht eindringlich vor Augen rücken. Wahrhaft romantisch faßt Orcagna die Sache also, daß ein Jagdzug der drei lebenden Mächtigen — Damen und Herren auf edlen Rossen, begleitet von Dienern mit Jagdfalken und Hunden — in der Einsamkeit eines Felsenthales drei offene Särge findet, in denen drei todte Könige in den verschiedenen Stadien der Zerstörung, der eine schon als blankes Skelet, liegen. Hier hat der Künstler wiederum das Entsetzliche nicht gescheut — besonders Abscheu erregend ist der König im gelben Mantel, die Farbe stimmt wahrhaft grauenerregend zu dem gelben Todtengesicht — über sein Herz kriecht, bedeutungsvoll, ein Scorpion; er sowohl als seine beiden Collegen haben jeder eine Schlange bei sich, die sich aus dem Sarge ringelt, ein Symbol ihrer schuldbeladenen Seelen. In den drei Lebenden hat Orcagna aufs geistreichste die drei Tyrannentypen des damaligen Italien charakterisirt. Der eine, der sich innerlich schaudernd vorwärts biegt, ist der harte Tyrann vom Schlage des Ezzelino, dem es Eines gilt, ob er Blut oder ob er Wasser vergießt — er hält voll Ekel vor dem Pestdampf die Nase zu — auch sein prächtiges Roß wittert so etwas, es streckt den Hals ängstlich und scheu vor und schnaubt, stier blickend, aus weiten Nüstern. Der zweite Lebende ist der gedanken-

lose, wohlgenährte Schwelger, er wälzt die Augen mit dem Ausdrucke eines stupiden Erstaunens heraus. Der Dritte ist der Hochmüthige — ihn erschüttert der Anblick am wenigsten. — er weiß ja, daß ein prächtiges Monument seinen Namen auf die Nachwelt bringen wird! Neben den drei Fürsten reiten junge Ritter, welche (mit richtiger Einsicht des Künstlers) weniger Erschütterung zeigen — eine schöne, fürstliche Dame neben dem nasezuhaltenden Ezzelino preßt die Hand gegen die Wange und schaut mit tiefem Schmerz auf die Todten, — eine zweite Dame legt die Hand aufs Herz, — der geistvolle Schnaase hat wohl den Künstler recht verstanden, wenn er hier den Moment eines im Stillen gethanen Gelübdes erblickt. Neben den Särgen steht ein uralter Greis in Eremitentracht, er deutet warnend und mahnend auf die Leichname. Und damit wir wissen, woher er gekommen — da oben in der reinen Bergluft, wohin der Dampf der Verwesung nicht dringt, leben Einsiedler, auch uralte Greise, ein friedliches, glückliches Leben in Eintracht mit der Natur. Rehe, Eichkätzchen nahen ihnen zutraulich, einer melkt eine Hirschkuh, einer liest in seinem Psalmenbuch, er ist, wie man sieht, vor Alter halb blind. Der hohe Greis neben ihm stützt sich auf Krücken und steht dennoch da wie ein Held. Ein Jüngerer blickt, die Augen vor der Sonne mit der Hand schützend, ins Thal, wo der glänzende Jagdzug seine Aufmerksamkeit erregt (er verbindet so in einfachster, geistvoller Weise die untere Darstellung mit der oberen). Unter Bäumen steht das Capellchen, wo die ehrwürdigen Greise ihren Gottesdienst halten mögen. Das sind nun auch Bettler, aber

freiwillige, welche die täuschenden Scheingüter des Lebens kühn, wie werthlosen Plunder weggeworfen haben; der Tod scheint sie auch vergessen zu haben; aber sie rufen nicht wie jene Bettler nach ihm, sie harren still, bis ihr Gott sie ruft, und dann wird es sicher einer jener schönen Engel sein, der sie holt! — So erschüttert uns Orcagna bis ins tiefste Mark, aber er tröstet und erhebt uns auch zu ewigen Höhen, wohin die Sense des Todes nicht mehr reicht. Die herbe Dissonanz löset sich in reinen Wohllaut.

Das auf Orcagna's Zeit folgende Jahrhundert, das fünfzehnte, war mit Pest- und Sterbensläuften mehr als heimgesucht. Damals entstanden in Deutschland jene seltsam ergreifenden Producte halb tragischen, halb komischen Humors, die man mit dem Namen der „Todtentänze" bezeichnet. Den geistvollsten davon hat bekanntlich Hans Holbein der Jüngere (aber erst im 16. Jahrhundert) in einer Reihe von Holzschnitten geliefert. Von der Großartigkeit und Objectivität Orcagna's ist hier nichts zu finden, die Aufregung und polemisirende Gereiztheit des Zeitalters der Reformation macht sich fühlbar. Der Tod erscheint hier als tückischer Dämon, dem es die größte Freude macht, die ihm preisgegebenen Menschen zur allerungelegensten Zeit mitten aus ihren Freuden, ihren Ehren, Würden und Beschäftigungen wegzuholen. Die Compositionen sprühen von Geist, wir setzen dabei zum Lachen an und fühlen uns von geheimem Entsetzen geschüttelt. Wenn der Tod, der den Arzt wegholen will, bei ihm wie ein vertrauter Hausfreund eintritt und gleich auch einen Kranken zur Consultation mitbringt, den er bei der

Gelegenheit als Zugabe mit in den Kauf nehmen wird; wenn zwischen zwei Rechtsfreunde (lucus ab non lucendo), die, der Himmel weiß was, miteinander verhandeln, der Tod mit ironischer Höflichkeit tritt: „Ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde" u. s. w., so sind das Erfindungen des genialsten, bittersalzigsten Humors, und von solchen wimmeln die Bildchen. Am liebenswürdigsten ist Holbeins Tod, wenn er einmal gemüthlich wird; das geschieht aber nur sehr ausnahmsweise; — den Bischof führt er ordentlich mit einem zärtlichen Blicke von seiner Lämmerheerde weg und mit einem steinalten Greise geht er vertraulich Arm in Arm, indem er auf seinem Psalter dem alten Herrn etwas vorklimpert und augenscheinlich sucht, „ob auf seinem Psalter ein Ton der Liebe sei". Ob er ihn auch finden wird, ist die Frage!

Minder gut kommt das alte Weib weg; hier hat der Tod einen Nebentod (vermuthlich seinen Substituten) zur Assistenz mitgebracht, der mit wildem Jubel auf ein sogenanntes „hölzernes Gelächter" (das Holz- und Strohinstrument) mit zwei Klöppeln losschlägt. (Frau Holbein gehörte, wie ihr Portrait zeigt, etwas bedenklich zu der ehrwürdigen älteren Klasse des schönen Geschlechts — ob da her der Ingrimm des guten Hans rührte?!) Aber Holbein, den dann der Tod in London so ziemlich in dem Style seines Todtentanzes wegholte, mag nicht mit so schreienden Mißlauten schließen — er, der bibelfeste Protestant, motivirt den Eintritt des Todes in die Welt nach dem Buche Genesis und schließt mit einem Blatte, dessen Sinn uns sagt: „Wo ist dein Stachel, Tod, wo ist dein Sieg, o Hölle?"

Der Gedanke des Todtentanzes (den auch Holbein's Zeitgenosse Nikolaus Manuel, genannt Deutsch, in einer Reihe von Blättern behandelte) wurde in neuester Zeit wieder aufgegriffen. Der geniale Alfred Rethel brachte unter dem Eindrucke der Stürme des Jahres 1848 einen „Todtentanz", wo der Tod als wilder Demagog auftritt, seine Opfer in den Barricadenkampf treibt und endlich mit diabolischem Hohn als triumphirender Sieger davonreitet. Diese herrlich charakteristischen Zeichnungen sind aber auch trefflich in Holz geschnitten, nicht in der Manier, die vergebens mit dem Kupferstich wetteifern will, sondern in der alten, kräftigen Weise, wo jeder Strich Leben und Bedeutung hat.

Bei den damals scharf contrastirenden Neigungen und Leidenschaften fand sich bald ein zweites Bilderwerk: „Auch ein Todtentanz", wo der Tod die preußische Pickelhaube trägt und für „Ruhe, Ordnung und Sicherheit" sorgt, indem er mit Kartätschen dareinschießt. Die Gegner hätten sich rücksichtlich ihrer Widerparte mit den Versen aus der unsterblichen „Jobsiade" trösten können:

Sintemal Freund Hain pflegt zwischen beiden
Nicht das Mindeste zu unterscheiden,
Sondern nimmt Alles weit und breit
Mit strengster Unparteilichkeit.

Und nun, in allerneuester Zeit ist auch Kaulbach, nachdem er schon früher sich zum Collegen jenes Manuel Deutsch gemacht, d. h. statt auf den reinen Höhen der Kunst zu wandeln, wohin der Zank und Streit des Tages nicht mehr emportönt, Tendenzbilder und Tendenzbildchen geliefert, mit einem „Todtentanz"

hervorgetreten, der, wie natürlich, nicht ermangelt das größte Aufsehen zu erregen. Suchen wir darin nach einem großen sittlichen Grundzug, wie bei Orcagna, nach jenem bittern, aber im Ganzen doch unbefangenen Humor, wie bei Holbein, dessen Bildern man es ansieht, daß er sich vor dem von ihm selbst gezeichneten tückischen Dämon Tod ein wenig gefürchtet, und dem ein tröstendes Austönen des Ganzen Bedürfniß war, so suchen wir, wenigstens einstweilen, vergebens, — vielleicht daß der Künstler später noch Blätter nachfolgen läßt, aus denen wir mehr entnehmen als nur die Wahrheit, daß alle Menschen sterben müssen und seien sie so gelehrt wie z. B. Alex. v. Humboldt oder so mächtig wie Napoleon I. Sollte Humboldt, fast an der äußersten Grenze menschlichen Alters, von Ruhm gekrönt und steten Nachruhmes sicher, wirklich den Tod mit nichts Besserem haben begrüßen können als mit jener süßsauren, ängstlich-höflichen Miene, wie wir ihn da gezeichnet sehen?

Mag der Dichter Recht haben: „der Tod sei nie ein ganz willkomm'ner Gast" — es hat am Ende doch Hunderte und Tausende gegeben, die ihm muthig und sogar freudig ins Auge blickten und ihm, ohne zu beben, die Hand reichten! Für den ersten Blick scheint Kaulbach's „Todtentanz" eine modern gefaßte, auf moderne Personen und Verhältnisse angewendete Palingenesie des Holbein'schen Todesepos zu sein — sieht man aber näher hin, so gewahrt man einen tiefgreifenden Unterschied. Bei dem Todtentanze Holbein's ist der Tod schadenfroh, bei dem neuen Werke ist es der Maler. Er gleicht fast einem Uebermüthigen, der vor

fremden Thüren, wenn er auf den Blechschildchen den Namen einer Respectsperson liest, sofort heftig anklingelt (hier recht eigentlich mit dem „Zügenglöckchen") und dann läuft, was er kann. Jener Muthwille, der Niemanden ungeneckt läßt, jener jugendfrische Uebermuth, wie ihn Kaulbach in seinen jungen Jahren in seinem unvergleichlichen „Reinecke Fuchs" hat spielen lassen — dieser Muthwille und Uebermuth will, offen gesagt, dem Kaulbach, der älter geworden ist und kälter geworden sein sollte, nicht mehr recht gut zum Gesichte stehen. Wenn man dem allgemeinen Menschenfreunde, den unser Künstler grimassirend und fletschend allen möglichen Sommitäten seine nicht abzuweisende Visite machen läßt, um so viel näher gekommen ist, so sollte man am Ende begreifen, daß man das Leben nicht blos mit einem lauten Hohngelächter über dessen Vergänglichkeit erledigen kann. Vielleicht bringt uns Kaulbach noch eine Zeichnung, wo er, wie weiland der Maler Hans Klauber, sich selbst ins Spiel zieht, wo wir dann sehen wollen, ob er sich selber eben so scharf, herb und bitter zu ironisiren versteht, wie Andere. Die Fabel des alten Aesop von den zwei Schnappsäcken ist eben heutzutage gerade noch so wahr als damals, wo Persius mit Beziehung auf sie schrieb: ut nemo in sese tentat descendere, nemo! sed praecedenti spectatur mantica tergo. „Alle Menschen müssen sterben, meine Zuhörer", rief jener Prediger, „vielleicht sogar auch ich selber!" Die Weisheit dieses Mannes sollte Kaulbach zu der seinigen machen. „Sterben ist kein Harlekinssprung", meint Schillers Roller — und so ist bei Holbein der Tod auch in der That kein Harlekin, kein Narr, außer wo er

zum Narren kommt, mit dem er in brillanteſter Laune ein pas de deux tanzt, wozu er ſelbſt auf dem Dudelſack aufſpielt. Kaulbach's Tod aber hat etwas vom Clown, oder, wenn man will, von einem virtuoſen Schauſpieler in einem Schubladenſtücke, der zu jeder Scene in einer anderen Verkleidung auftritt. So kommt der Tod als Garibaldianer, als Prädicant, als Adjutant u. ſ. w. — zu A. v. Humboldt als Hercules mit dem Löwenfell, der wie jener weiland dem Atlas, ſo dem modernen Atlas die Laſt der Weltkugel (des „Kosmos") von den Schultern nimmt. Es ſteckt in den Kaulbach'ſchen Sachen immer eine Maſſe von Beleſenheit. Auf dem Bilde vom Pabſt ſcheint der Tod gar der Austräger aus einer Buchhandlung. Hinter all' der Gelehrſamkeit aber hinter all' dem Witz, dem Humor, dem Aufwand pikanter und geiſtvoller Züge gähnt das leere, ſchwarze Nichts. Roſenkranz, der einmal in einem Moment ſonderbarer Laune äußerte, es ſei ihm zuweilen faſt furchtbar, daß überhaupt etwas exiſtire, wäre mit dieſer ins leere Nichts hinüberzeigenden Lebensauffaſſung von dieſem Schauer vor dem „Etwas" vielleicht curirt worden.

Möglich, daß der Beifallschorus, der dem Künſtler dermal (und zum Theile aus Gründen, die mit Kunſt und Kunſtwerken nichts zu thun haben) von allen Seiten entgegenjauchzt, in fünfzig Jahren eine anders klingende Antiſtrophe bekommen wird.

Kaulbach hat, nachdem er eine Zeit lang Gefahr gelaufen, ſein eigener Manieriſt zu werden, und hart daran war zum Illuſtrator im weiland Taſchenbuchkupferſtyl herabzuſinken (ſo wenig auch er ſelbſt im Stande war ſein eminentes Talent unterzukriegen, das

doch überall siegreich durchleuchtete) im „Todtentanz" sich wieder einmal zusammengenommen; wir erkennen — das Blatt allenfalls ausgenommen, wo der Tod den katholischen und den protestantischen Geistlichen zu einem „tête-à-tête" im buchstäblichsten Sinne zwingt — den Zeichner des „Reinecke Fuchs". Ob aber, wenn Kaulbach selber mitgetanzt haben und sein Tagewerk abgeschlossen vor uns liegen wird, die Nachwelt seine Werke als eine reine Geistesblüte seiner Zeit so entgegenzunehmen haben wird, wie wir die Werke der alten hohen Meister überkommen haben, ist allerdings eine andere Frage.

W. v. Kaulbach's Carton „Die Christenverfolgung unter Nero".

Ein großer, neuer Carton Kaulbach's ist jedenfalls ein Ereigniß von Bedeutung; denn man mag den Künstler, wie geschieht, vergöttern, oder, wie auch geschieht, aus seinem Ruhmestempel jagen wollen: Notiz muß man jedenfalls von ihm nehmen.

Kaulbach ist immer entweder Epiker oder er ist Epigrammatist; er bringt — das ist die eine Seite — große historische Stoffe in figurenreichster, großräumiger Darstellung, mit dem Blicke des nicht blos geistvollen, sondern auch gelehrten, bisweilen sogar mehr, als für das reine, unvermischte Kunstziel gut und heilsam ist, gelehrten Historikers, und dann begnügt er sich selten mit der blanken, realistischen Erzählung des Vorganges, als echter Epiker setzt er, wie seit Homers Zeiten Sitte und Brauch gewesen, Götter und Geister in Bewegung — jenes mirabile epicum, wie es die alten Lehr- und Schulbücher der Poetik genannt haben. Ueber dem irdischen Vorgang schweben bei ihm Engel, Geistergestalten, Götter Griechenlands, nicht aus Lust am Phantastischen oder Abenteuerlichen oder aus roman-

tischen Gelüsten, welche Niemandem ferner liegen als Kaulbach, sondern um den Hauptvorgang zu commentiren, — die Engel, Geister u. s. w. sind gleichsam erklärende, beigeschriebene Marginalnoten; ein Musiker würde dabei hinwiederum vielleicht an die Luftmusik der Aliquottöne denken, welche neben der angeschlagenen Saite mitklingen.

Die berühmten Malereien im Berliner Treppenhause gehören sämmtlich dieser Richtung an, — bei der „Reformation", wo es schlechterdings nicht anging, etwas Geisterhaftes in Lüften herumfliegen zu lassen, hat Kaulbach sich durch einen quer durchs Bild gehenden Orgelchor geholfen, wo diesmal nicht die himmlischen Heerschaaren, sondern Sängerchöre singen, der eine etwa eine Motette des Römers Palestrina, der andere einen deutschen protestantischen Choral, was zusammen keine gute Musik giebt. Kaulbach's große Historienbilder sind endlich zugleich auch hoch-symbolisch angelegt, es ist nicht die einzelne Begebenheit, die uns entgegentritt, sondern der Geist eines ganzen Zeitalters spricht aus ihnen. Die andere Seite Kaulbach's sind gezeichnete Epigramme, zuweilen hingeworfene Improvisationen, für welche man das Wort in Anspruch nehmen könnte, womit sich die Xenien in der Blocksbergscene des „Faust" introduciren: „Als Insecten sind wir da, mit kleinen scharfen Scheren, — unsern Herrn Papa nach Würden zu verehren."

Das mittlere Historienbild ist für Kaulbach so gut wie nicht da. Eine Mittelstellung zwischen jener Kolossal- und jener Duodezkunst nehmen Kaulbach's allbekannte Illustrationen zu dem großen deutschen Dich-

terpaare ein. Sie sind zum Theile eben auch kaum mehr als geistvoll improvisirte Darstellungen, wie sie nur eine so überaus reich begabte Natur wie Kaulbach hat wagen und nur eine so virtuosenhaft geübte Hand wie die seine hat ausführen dürfen. Einzelnes Vortreffliche glänzt heraus, — so ist es ein höchst geistvoller Gedanke, Goethe nach der ersten Aufführung seiner „Iphigenie", wo er selbst bekanntlich den Orest spielte, als Griechen unter die zeitgemäßen Rococotrachten des Weimarer Hofes, der dem Dichter begeistert zujubelt, treten und ihn von Iphigenia-Corona Schröter, welche hier zur Muse veredelt ist, krönen zu lassen, — ja, es ist nicht ohne Bedeutung und sicher noch mehr, als Kaulbach hineinlegen wollte, daß der antike Aufputz des Dichters am Ende doch fremde Tracht, Theatercostüm ist. Diese Illustrationen, in Photographien jeder Größe und in zahllosen Exemplaren verbreitet, haben nicht wenig dazu beigetragen, den Künstler populär zu machen — sie liegen auf unzähligen Salontischen, sie prangen aller Orten in den Schaufenstern der Kunsthandlungen. Dorothea, das Gespann lenkend; Lotte, ihren Geschwistern das Abendbrot theilend, ist in jedermanns Erinnerung. Daß das satirische Wespennest, welches Kaulbach in neuester Zeit losgelassen hat, damit es aller Welt um die Ohren summe, von einer Seite her eben so mit lautem Jubel, in welchen sich nicht wenig schadenfrohes Gelächter mischte, begrüßt worden ist, als es andererseits Verstimmung und Erbitterung gegen den Künstler erregte, ist natürlich.

Kaulbach hatte, ominös genug, mit seinem genial aufgefaßten „Narrenhause" gleichsam präludirt; sein

rechtes Debut war, ganz bezeichnend für jene Doppelrichtung, die „Hunnenschlacht" und der „Reinecke Fuchs." Beide Werke machten die allergrößte und eine vollauf verdiente Sensation. Aber es ist schlimm, wenn ein Künstler gleich mit dem ersten Wurfe sein Allergrößtes bringt und, wie er Andere übertroffen hat, nicht auch im weiteren Fortgange seines Schaffens sich selber übertrifft. Man wird nicht leugnen können, daß unter den Bildern der Berliner Museumtreppe jene Hunnenschlacht das in jeder Beziehung gelungenste ist, während manches Spätere, wie die Darstellung der „Kreuzzüge", recht bedenklich an irgend ein prächtiges, großes Spektakel- und Ausstattungsstück mahnt, und das letzte der Bilder, die „Reformation", bei aller Anerkennung einzelner außerordentlich schöner Figuren und Motive, die witzige und leider sehr treffende Bemerkung hervorgerufen hat: es sehe aus wie die Versteigerung des Nachlasses eines Anticaglien- und Curiositätensammlers. Man hat in diesem Bilde eine Art Replik von Raphaels „Schule von Athen" erkannt. Es ist aber kaum ein größerer Contrast zu denken, als Raphael und Kaulbach. Wenn jener größte Maler eine Eigenschaft hat, die ihm eine zauberhafte Unwiderstehlichkeit giebt — daß uns in seinen Werken überall die Liebe wie eine himmlische Charis entgegenlächelt — so muß man von Kaulbach so ziemlich das Gegentheil sagen. Wie in elektrischen Strömen bricht Geist und Witz aus ihm hervor, sein elektrischer Strom weht uns, um im Gleichnisse zu bleiben, geisterhaft an, oder er giebt kleine Blitze, Funken, welche denjenigen, den sie treffen, schmerzhaft stechen, welche zugleich leuchten, brennen und auch

wohl nach Schwefel stinken; er giebt endlich gelegentlich, wie die beste Leidener Flasche, auch Schläge, welche der Rede werth sind, und einen Schwachen umwerfen können. Wenn aber der Apostel meint, ohne Liebe sei die geistvollste Rede ein tönendes Erz, eine klingende Schelle, so wird wohl auch von der geistvollsten Malerei dasselbe gelten dürfen. Kaulbach kann uns Ottiliens und Gretchens verzweiflungsvollen Schmerz in sehr starken Zügen schildern, er selbst nimmt sichtlich keinen Antheil an ihrem Los und die gemüthliche Kinderscene aus Werther giebt ihm eben wieder nur Gelegenheit, witzige, spitzige Einfälle anzubringen, welche die Gemüthlichkeit nicht aufkommen lassen — wie wenn ein kleiner Schlingel aus der Kindergesellschaft mit Blicken, welche dem geübtesten Taschendieb Ehre machen würden, heimlich auf einen Obstkorb ein Attentat macht, wenn ein fleißig ihren Strumpf fortstrickendes Mädchen sich von einem Schwesterchen das Butterbrot zwischen die Zähne schieben läßt, wenn ganz vorn im Kinderfesselchen ein Nesthökchen sitzt, mit jenen dämonischen Spielaugen, welche für Kaulbach so charakteristisch und so verhängnißvoll sind. Diese Augen figuriren zuerst im „Narrenhaus" (dort an rechter Stelle), die allegorische „Sage" funkelt uns mit ihnen an und so weiter, — später fängt auch die Jugend und Unschuld an, sich diesen Basiliskenblick anzuschaffen, wie z. B. das Schäfermädchen im „Sah ein Knab' ein Röslein steh'n". Kaulbach's Tyrannen und Bösewichter haben in letzterer Zeit immer gräßlichere Fratzen zu schneiden angefangen — und die Figur des berühmten Peter Arbues scheint eigens darauf angelegt, kleine Kinder fürchten zu machen.

In Kaulbach's „Nero" finden wir mit Erstaunen etwas, das wir bisher an ihm vermißt haben: Züge wahrer Empfindung, Züge, die uns rühren — was nicht einmal die wunderschöne Gruppe der flüchtenden Christen in der „Zerstörung Jerusalems" vermocht hat. In diesem Sinne möchten wir den „Nero" nicht nur für eine Schöpfung erklären, in welcher Kaulbach wieder einmal gezeigt hat, was er leisten kann, sondern auch für eine Schöpfung, die uns einen ganz neuen Einblick in die geistige Werkstätte des Künstlers gewährt. Aber auch Kaulbachs Dämon ist nicht müssig gewesen — er hat ihm die Hauptfigur, den Nero eingegeben, aus dessen Gesicht uns jener wohlbekannte Dämonenblick grasser und und fürchterlicher als je entgegenleuchtet. Dieser Teufel im Cäsarencostüme ist nicht der Nero des Tacitus und Sueton. Caligula und Caracalla liebten es, ihre Gesichter „in omnem terrorem ac formidinem" *) zum Schrecken der Leute, welche mit ihnen zu verkehren hatten, zu verdrehen — Caligula übte seine Schreckensgesichter nach Suetons Erzählung vor dem Spiegel ein und Caracallas' antike Büste, die nach Burckhardt's treffendem Ausdruck „einen Feind Gottes und der Menschen, den Satan", zeigt, ist allbekannt. Diese Büste scheint Kaulbach für seinen Nero vorgeschwebt zu haben. Aber Nero war anders — er präsentirte sich gerne und repräsentirte gern, er war ein geborener Komödiant, der sich Alles künstlerisch zurechtlegte, den Brand Roms so gut, welcher ihm zur „halosis Trojae" ward, wie sie sein Zech- und Lastergenosse Petronius

*) Suet. Caligula L.

Arbiter besungen hatte, wie seinen eigenen Tod, den er sich zur Tragödie mit griechischen Monologen und Citaten homerischer Verse appretirte. Die Welt konnte in Blut und Flammen untergehen und Nero, der sich als Erdengott fühlte, hätte kein Gesicht verzogen; seine antike Büste giebt uns darüber alle möglichen Versicherungen. In dieser Beziehung ist Piloty's „Nero" mit seiner wunderlichen mann-weiblichen oder mann-weibischen Zwittergestalt entschieden besser. Wir wollen keine Parallelen ziehen und möchten nur so viel sagen: Piloty erzählt wie etwa der Dichter eines vortrefflichen historischen Romans, Kaulbach wieder wie ein Epiker und mit weit größerem Ausblick.

Die Composition ist, wie auch sonst bei Kaulbach, höchst meisterhaft, nach der Raphael'schen oder weiter zurück Giotto'schen Anlage, wie wir sie aus den Stanzen des Vaticans und der Unterkirche in Assisi kennen. Die obere Combination von Gruppen, quer durch das Bild, zeigt als Mittelpunkt Nero; er hat die Zackenkrone, das Symbol der Vergötterung, aufs Haupt gesetzt, schwingt mit der Rechten den Becher und greift mit der Linken in die Seiten einer Lyra, welche ihm von einer Sclavin entgegengehalten wird. Ein Chor schöner Mädchen drängt sich mit bacchantischem Jubel heran. Hinter ihnen ragen die Eisenhelme und Eisengesichter der Prätorianer — einer bei Belustigungen, wie Nero sie liebte, unentbehrlichen Menschenklasse. Von der anderen Seite naht der Senat, der alte Senator mit der Rosenkrone um den Kahlkopf ist ganz vortrefflich gedacht, er lächelt den Sänger-Cäsar nicht ohne Kunstenthusiasmus an und klatscht allersubmissesten, jedoch begeisterten Beifall.

Hinter ihm ein Römer alten Schlages, der eine Schrift sichtlich mit schmerzlichem Grimm in der Rechten zusammenknittert. Ihm ist wohl bestimmt, über kurz oder lang wie Thrasea Pätus zu enden!

Wunderschön und wahrhaft edel ist die Gestalt der getödteten Christin mit ihren Kindern, über welche die eine Bacchantin lachenden Mundes den schäumenden Becher vollgießt. Unten aber, den ganzen Vordergrund füllend, sehen wir, in herbster Dissonanz gegen jenen orgiastischen Genußtaumel, die verfolgten, gemarterten, getödteten Christen, und hier ist es eben, wo Kaulbach wahrhaft ergreifende, rührende Züge in Menge angebracht hat. Rührend ist die Szene, wo die Frau ihrem ans Kreuz gehefteten Gatten sein Kind zum letzten Kusse entgegenhält, rührend ist die genial componirte Gruppe, wie zu dem verkehrt gekreuzigten Petrus, dessen Marterholz eben von den Schergen mit Anstrengung aufgerichtet wird, sich die Freunde des Apostels mit Abschiedsthränen herbeidrängen, einer, der selbst den Typus eines Apostels hat, drückt ihm den Scheidekuß aufs Angesicht, — rührend ist die Gruppe des augenscheinlich vornehmen Mannes mit dem herrlichen, edlen Profil, welcher die Hand zürnend gegen Nero ausstreckt, während seine Gattin voll Schmerz abgewendet dasteht — eine Gestalt von antiker Hoheit — und naiv und rührend zugleich ist es, daß ein Backfischchen ganz rechts in der Ecke, gleichsam als Echo jenes edlen Mannes, die Hand auch gegen Nero aufhebt und ihn augenscheinlich laut schilt. Henker schlagen mit Geißeln auf die Unglücklichen los und ein Lictor löst mit einem Lächeln, welches dem Satan ganz gut zu

Gesichte stehen würde, sein Beil aus dem Ruthenbündel. Man muß es Kaulbach zur Ehre nachsagen, er schildert das Gräßliche, ungeachtet er es uns ungemildert entgegenhält, doch so, daß es nicht widerlich wird; es hat nichts von dem Abschreckenden der Marterbilder aus der Zeit Ribera's. Wir fühlen es: die hier scheinbar mit Schmach und wehrlos untergehen, werden Sieger bleiben!

Wer es doch Nero vorausgesagt hätte, daß dort, wo er nach Tacitus' Bericht in seinen Gärten die Christen pfählen und verbrennen ließ, sich der Haupttempel der Christenheit erheben werde, benannt nach dem Manne, den sie da eben kopfabwärts kreuzigen!

In den Raphael-Sälen des Vaticans.

Es ist eine eigene Empfindung, mit welcher der Kunstfreund den Sälen Raphaels im Vatican seinen ersten Besuch macht. Er spürt etwas jenem Herzpochen Aehnliches, mit dem er in den Tagen, von welchen der Dichter wünscht, daß sie „ewig grünend blieben", dem Anblicke einer Geliebten entgegeneilte — es ist ihm, als solle er nun geraden Weges in das Reich des Idealen hineineilen, als solle ein Traum Erfüllung finden, an dessen Verwirklichung er kaum zu glauben wagte. Hat man ihm doch schon in früheren Tagen der Kindheit den Namen Raphael genannt, wie man ihm die Namen Mozart und Schiller nannte, um einfach und kurz das Vortreffliche auf dem Gebiete der einzelnen Künste zu bezeichnen. Und die ersten — höchst bescheidenen — Nachbildungen Raphael'scher Werke, die er zu sehen bekam, konnten diesen Eindruck nur verstärken. Denn das hat Raphael mit Mozart gemein, daß ihre Schöpfungen dem einfachen Kindersinn eben so gut einleuchten, als sie die höchsten Anforderungen, welche vollendete Einsicht in das Wesen der Kunst stellen mag, befriedigen. Führte dann den Studiosus sein Reiseweg nach Dresden, so thut sich seinem Geiste vor der Madonna

di S. Sisto eine neue, ungeahnte Welt auf. Wie verblaßten und versanken alle die zahllosen Copien des Werkes, die er früher geschaut, vor der Herrlichkeit des Originals! Jetzt, meinte er, kenne er Raphael. Aber er vertauschte nur einen früheren Irrthum mit einem neuen — die Größe eines Künstlers kann man nach einem einzelnen Werke nicht messen — und schon die weiter, bis Berlin, ins dortige Museum fortgesetzte Ferienreise zeigte ihm ganz neue Seiten des Meisters. Er ahnt nun, daß nur erst in den Sälen des Vaticans der volle Begriff der Bedeutung Raphaels zu gewinnen sei. Daher das Herzklopfen, mit dem er, wenn er — und sei es erst nach Jahren — den Boden der ewigen Roma betreten, über den Petersplatz, vorüber am Obelisk und den beiden Fontainen, diesen verkehrt in die Lüfte emporgeschleuderten Wasserfällen, und gegen die breite Marmortreppe eilt, die ihn in den Cortil des heiligen Damasus und über neue Treppen hinauf zu den prachtvollen Räumen leiten soll, wo sich ihm die letzten Wunder Raphael'scher Kunst erschließen werden. Gut ist es, wenn er schon früher die Sprache des Künstlers verstehen gelernt hat; denn ist auch die Behauptung Goethe's übertrieben: „es sei, als wenn man den Homer aus einer zum Theile verloschenen, beschädigten Handschrift herausstudiren sollte", so haben die Werke doch mindestens gar nichts Blendendes und so mochte es wohl geschehen, daß ein Maler, der eben copirend vor der „Disputa" saß, von einem Engländer gefragt wurde, „wo denn in aller Welt die berühmten Fresken des berühmten Raphael seien", und daß Schulze und Müller die Stanzen mit dem triumphirenden Be-

wußtsein verlassen, die Malereien im Treppenhause ihres neuen Museums seien ganz was Anderes.*) Im Ganzen aber ist es doch wohl recht erstaunlich, welche Masse Vortrefflichkeit die P. T. Herren Menschen ertragen, ohne außer Fassung zu gerathen, und wie so Viele den größten Genien mit bewundernswerther Seelenruhe, ja mit dem Bewußtsein geistiger Ebenbürtigkeit entgegentreten. Nun — die alten Deutschen hatten einen hübschen, wenn auch nicht eben höflichen Spruch:

Keine Furcht der Esel hat,
Wenn er zu dem Löwen gat,
Das tut er nit aus arger List,
Er tut's, weil er ein Esel ist.

Hat aber der Philister einmal zu bewundern angefangen — dann freilich, dann kennt er sich nicht vor staunender Anbetung und wehe den Blumenhäusern und Lorbeerbäumen, wenn er ein noch lebendes praesens numen feiern will!

Wer nun in die sogenannten „Stanzen Raphaels" tritt, kann allenfalls die Kupferstiche Volpato's bis in die letzte Kleinigkeit studirt, ja Figur nach Figur auswendig gelernt haben: es wird ihm ergehen wie früher vor der Sixtina in Dresden — da ist nun eine neue Welt und jene fleißigen Copien waren (bis auf den entsetzlich mißglückten „Parnaß") recht gute Vorbereitungen und werden in der Folge recht angenehme

*) Ein deutscher Viel-Reisender, der, so oft er eine Reise thut, „was zu erzählen weiß", und sofort reisebeschreibende Tinte von sich giebt, meinte naiv: „die Sachen von Raphael im Vatican haben ihn gar nicht befriedigt, das hätte Kaulbach eben so gut oder wohl besser gemacht" — — —

Erinnerungen sein; den Anblick der Originale ersetzen sie in keiner Weise. Ja, dieser überwältigende Eindruck wiederholt sich mit aller Kraft der Neuheit, wenn man Rom zum zweiten, zum dritten Male besucht. Nur Kunstwerken allerersten Ranges kann dergleichen eigen sein — ihr Inhalt und Gehalt ist ein unendlicher, nicht zu erschöpfender. Man kann eine Symphonie Beethovens, eine Oper Mozarts bis auf die letzte Note auswendig wissen und man entdeckt bei wiederholtem Hören immer neue Züge und Dinge.

Insgemein betritt man die Räume durch ein niedriges und schmales Thürchen, das aus den Loggien in den Saal der Constantinus-Schlacht führt. Das bewundernswerthe Schlachtenbild (nebst dem pompejanischen Mosaik der Alexander-Schlacht sicher das größte der Welt) ist von zu viel anderen, großräumigen Malereien umgeben, in welchen Raphaels Entwürfe nach seinem Tode nur in sehr bedingter Weise und mit leidigen Aenderungen (wie das Bildniß eines abscheulichen Leibzwerges im Vordergrunde eines der großen Ceremonienbilder) zur Ausführung kamen. Erst im nächsten, kleineren Saale, der Stanza d'Eliodoro, erwartet uns der wahre, echte Raphael.

Das Erste, was wir beim Eintreten erblicken, ist Attila vor Rom, welchem Papst Leo entgegentritt. Welch' ein Bild voll Rosse und Reiter und wilden Tumultes! Doch nur auf der Seite der Barbaren, in schönem Gegensatze reitet der priesterliche Zug aus dem bedrohten Rom ruhig und wohlgeordnet heran. Dieser Attila ist der Typus des Barbarenkönigs als solchen — er hieße eben so gut Alarich, Odoacer oder wer

sonst gegen Rom zog. Die ganze Geschichte der verheerenden Völkerzüge der großen Wanderzeit lebt idealisirt darin, so gut wie im deutschen Nibelungen-Liede. Dieser Papst Leo, der die Hand zugleich mild abmahnend und ernst drohend gegen den Hunnenkönig hebt, ist bekanntlich das Bildniß Leo X. Was hat aber Raphael aus dem wohlgenährten Gesichte seines Gönners hier gemacht! Man halte in Gedanken das berühmte, auch von Raphael gemalte Portrait aus dem Palaste Pitti daneben. Die Vergleichung ist höchst lehrreich. Den in den Lüften schwebenden Aposteln Petrus und Paulus wirft Heinse (im „Ardinghello") vor: „daß sie ihre Schwerter halten wie die Weiber". Als Petrus dem Malchus das Ohr abhieb, wird er sein Schwert allerdings etwas fester gehalten haben; hier aber soll Attila weder um ein, noch um beide Ohren kommen, die Schwerter sind symbolisch, die Wundererscheinung durch sich allein das Wirksame. (Auf Algardi's berühmten Relief in der Peterskirche wollen beide Apostel aus Leibeskräften einhauen, zwei kleine Engelchen in ihrer Nähe salviren sich eilends; Attila, der dem Raphael'schen in unangenehm manierirter Weise nachgebildet, hier aber zu Fuße ist, macht sich schleunig aus dem Staube; man hat den Eindruck des „mit langer Nase Abziehens" — überhaupt wird Raphaels ganze immense Superiorität erst durch das Algardi'sche Werk recht klar.)

Daß Raphael recht gut wußte, wie man Waffen halten muß, wenn man von ihnen wirklichen Gebrauch machen will, zeigt der Heliodor da gegenüber. Dieser Reiter sieht aus wie der verkörperte Zorn Gottes, die

beiden anderen Engel sehen aus wie Blitze. Und wie ein niederfahrender Blitz hat die himmlische Gruppe den Frevler da rechts in die Ecke des Bildes geworfen, wo er seine Schläge bar und richtig erhält. Er stand als „Hauptperson" augenscheinlich einen Moment früher in der Mitte des Bildes — der Chor der Weiber links streckt (unschätzbares Kunst- und Verbindungsmittel!) wie im „Tutti" die Arme nach — ob Orcagna's Bettler im „Trionfo della morte" nicht den Gedanken in Raphael angeregt? Die Lücke mitten im Bilde, die sich so in einfachster Weise motivirt, öffnet uns den Ausblick auf den im Hintergrunde am Altare betenden hohen Priester. Alles so geistreich wie möglich. Unter den herrlichen Gobelins in Schönbrunn findet sich eine Copie dieses Bildes in der Größe des Originals; Letzteres ist oben in flachem Halbrund geschlossen, die Tapete, wohl aus äußeren Gründen, viereckig. Da wird dem Beschauer plötzlich klar, wie wunderbar Raphael hier (wie sonst auch) den gegebenen Raum zu benützen und seine Figuren hineinzucomponiren verstanden hat. Bei dem Rundbilde der „Madonna della Seggiola" ist es etwas Aehnliches. Eine Copie in einen viereckigen Rahmen hinein, wie man zuweilen wohl sieht, wird sofort unausstehlich.

Die „Befreiung Petri" mit ihren virtuosen Lichteffecten, die bei Honthorst nicht besser, aber sicher die Hauptsache wären; die „Messe von Bolsena" mit ihren genrehaften, aber hier ins Historische höchsten Sinnes veredelten Details, werden mit jenen zwei anderen Bildern unsere Bewunderung theilen.

Im folgenden Saale betreten wir das Allerheiligste

dieſes Kunſtheiligthums. Da iſt nun die „Disputa", mit welcher Raphael den Bilderkreis anfing, gegenüber die „Schule von Athen", über dem Fenſter rechts der „Parnaß" — gegenüber die Rechtsgelehrſamkeit — richtiger hießen die drei erſten Darſtellungen: Theologie, Philoſophie, Poeſie. Die herrlichen allegoriſchen Geſtalten in den Ovalen der Decke, die kleinen Scenen unter ihnen (Sündenfall, Urtheil Salomo's u. ſ. w.), die grau in grau gemalten Darſtellungen u. ſ. w. — alles fügt ſich harmoniſch zum Ganzen, wie ein in verſchiedenen Tonarten durchgeführtes Thema. Die ſogenannte Disputa, oder richtiger Theologie, iſt neueſtens durch Kellers vortrefflichen Stich in Deutſchland gewiſſermaßen populär geworden; eine ausgezeichnete Copie des Parnaß — grau in grau zu photographiſchen Zwecken — ließ der Photograph Oswald Uſer in Rom nehmen, die photographirten Vervielfältigungen dieſer Vorlage ſind trefflich, — man mag den bisher circulirenden Kupferſtich, auf dem Apoll einem geigenden Affen gleicht, daneben gar nicht anſehen. Dieſe Geige des Muſengottes war ſchon vielen ehrlichen Leuten ein Aergerniß, welche als archäologiſche Puriſten eine Ochſenhörner-Lyra wünſchen, wie ſie Apoll auf dem weiland hoch über Raphael geſtellten Parnaß des Raphael Mengs in der Villa Albani führt. Seume ruft vor dem Parnaß-Bilde im Vatican aus, er würde vor dem Genius des Malers auf die Knie ſinken, hätte dieſer nicht Apoll mit der Geige als Kammerdiener des Papſtes hingeſetzt; denn man ſagt ſich wirklich ſeit lange ins Ohr, dieſer Apoll ſei das Portrait eines ſolchen. Unter den unſinnigen Traditionen, welche ſich zuweilen großen

Kunstwerken anhängen, ist aber diese wohl eine der unsinnigsten. Schwerlich hat je ein Kammerdiener einen solchen Idealkopf auf den Schultern gehabt.

Der ganze Lärm rührt von der Geige her; — man weiß, daß der im hohen Grade musikliebende Leo X. einen und den anderen Vituosen in seinen Diensten hatte, solche Kammervirtuosen gehörten damals zum Etat der Kammerdiener (wie z. B. der bewunderte Beaujoyeux bei Heinrich II. von Frankreich), eine Auffassung, die noch im vorigen Jahrhundert nachwirkte — wie denn z. B. Joseph Haydn anfangs kaum mehr vorstellte als einen etwas höheren Bedienten des Hauses Esterhazy. Aber die Geige des Raphael'schen Apollo hat und giebt ihm eine ganz andere Bedeutung. Wer mit der Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts und des 16. in seinen ersten Decennien vertraut ist, weiß, was das recitar alla lira in Italien damals bedeutete — es war die Art lyrische Gedichte vorzutragen, wozu der Vortragende sich selbst auf einer Geige, oder richtiger Viola (wie auch Apoll sie spielt), begleitete; einem Instrument das bei den damaligen italienischen Schriftstellern „Lyra" heißt (man sehe auch bei Prätorius im Teatrum instrumentorum, XX. 5, die italienische Lyra da braccio — in der Abbildung dasselbe Instrument, welches Raphael seinem Musengotte in die Hände giebt). Jene Zeit, der man Sinn, Liebe und Verständniß für das antike Wesen doch wahrlich nicht absprechen kann, nahm so wenig Anstoß, daß nicht allein in bildlichen Darstellungen die Viola sehr oft an Stelle der antiken Hörnerlyra erscheint (Signorellis „Orpheus vor Pluto" im Dom zu Orvieto), sondern z. B. auch noch in Marco

Gagliano's Oper „Dafne" (1608) im Prolog Ovid mit der Lyra und — dem Bogen (arco) in der Hand auftritt — Apoll begleitet seinen Klagegesang um Dafne mit einfachen Accorden auf der Viola — vier Violaspieler (wegen des volleren Klanges) sollen nach Gagliano's Vorschrift hinter der Scene verborgen sein „und wie er den Bogen auf die Lyra setzt, sollen sie die drei Noten spielen und dabei wohl achtgeben, die Bogenstriche gleichartig zu führen, damit es ein einziger Bogen scheine, — nur Kenner werden diese Täuschung welche nicht wenig Vergnügen gewährt, bemerken". Die Geige in den Händen Apollo's sagte also den Zeitgenossen Raphaels so deutlich, als sei es in Worten hingeschrieben, daß er ein lyrisches Gedicht recitirt; er repräsentirt, umgeben von Horaz, Pindar, Sappho u. s. w., die lyrische Poesie, wie links der declamirende blinde Homer, dem der Schreiber so eifrig nachschreibt und an dem rückwärts Dante vorbeistreift, die epische.

Gegenüber vom Parnaß zeigt sich die Jurisprudenz — vermuthlich weil Poesie und Rechtsgelehrsamkeit vom Hause aus Gegenfüßlerinnen sind und sich übel mit einander vertragen. Sogar gegen die eigene künstlerische Verklärung zeigt sich die strenge Justitia spröde: „Tribonian übergiebt dem Justinian die Pandekten" — „ein Consistorialadvocat empfängt das Decretum Gratiani" — was für Gegenstände zu malerischer Darstellung! Selbst der Genius eines Raphael mußte daran scheitern. Besser nimmt sich das Urtheil Salomo's (in einem der Deckenbilder) aus — obwohl dieses weltberühmte Urtheil dem weisen König vor einer juridischen Prüfungscommission schwerlich die erste Censur ein-

tragen dürfte — es ist im Grunde auch mehr ein fein psychologischer Schachzug als ein Rechtsspruch. Ein moderner Jurist würde statt der befohlenen Zertheilung des Kindes vielmehr die Hausgenossen der beiden Weiber als Zeugen vorgeladen, die Agnoscirung des todten Kindes verfügt, über alles dieses Protokolle aufgenommen haben und so weiter — das ließe sich aber wiederum nicht gut malen.

Die „Schule von Athen" hat den Erklärern von jeher zu schaffen gemacht. Von Athen und von einer Schule ist keine Rede; es ist eine Versammlung von Philosophen, von Gelehrten, es ist die Philosophie, die ja als allegorische Figur mit der Beischrift Rerum cognoscere causas aus ihrem Oval auf die ehrwürdige Versammlung herablickt. Philosophie und Philosophen konnte Raphaels Aevum, das keinen prophetischen Ausblick auf Kant, Herbart, Hegel, Schopenhauer u. s. w. zu machen vermochte, nur aus dem antiken Griechenland holen (dazu allenfalls die Römer Cicero, Seneca, Boëtius als „auswärtige Mitglieder"). — Die mittelalterliche, die scholastische Philosophie treibt sich dort drüben in der Disputa herum — ihrem größten und genialsten Vertreter Thomas von Aquino hat Raphael, damit man ja nicht fehl gehe, den Namen beigeschrieben. Bei den antiken Philosophen kann über manche Gestalt kein Zweifel sein, den Sokrates, der sich da oben mit einem kleinen Chor von Sophisten herumzankt, bezeichnet Kahlkopf und Stupnase deutlich genug; der Alte, der sich ungenirt auf die Stufen hingerückelt hat, kann kein anderer sein als Diogenes und den König-Astronomen mit seiner Zackenkrone haben wir schon in der Capelle

degli Spagnuoli zu Florenz in eben dieser Gestalt als Ptolemäus kennen gelernt (wegen seines Namens galt dieser Gelehrte irriger Weise für ein Mitglied des berühmten alexandrinischen Königshauses). Die beiden Gestalten, welche die Darstellung oben abschließen, gelten für Platon und Aristoteles, der Idealist Platon (kahlköpfig, auch durch die hohe Schädelbildung als Idealist gekennzeichnet), deutet empor zum Himmel, ins Reich der Ideale, wo jenes wohnt, „das wir immer im Munde führen, das Schöne und das Gute, und jede solche Wesenheit, welche wir auf Alles, was da in die Sinne fällt, beziehen und das früher Dagewesene wieder als das Unsere auffinden." — Aristoteles mit stark ausgearbeiteter Verstandesstirne und energischem Kraushaar, deutet auf die weite Erde ringsum; der Naturhistoriker redet vielleicht von den „Theilen der Thiere", während ihm sein Nebenmann das zweiundzwanzigste Capitel des „Phädon" erklärt. Diese beiden bilden hier den Doppelgipfel griechischer Weisheit, wie ja auch der Musenberg, der Parnaß, zwei Gipfel hat. Tiefsinnig sind im Vordergrunde des Bildes die Figuren geordnet, rechts unter Aristoteles, die Astronomen, die Mathematiker, gegen deren schließliches quod erat demonstrandum jede Einwendung verstummen muß; links unter Platon der Idealist Pythagoras (der herbere, dunklere, uralterthümlichere Platon), umgeben von Schülern, die *schweigend* in das Buch blicken, in welches der großgriechische Weise eben seine Sprüche schreibt. Daß aber diese Figur ganz richtig als Pythagoras gedeutet wird, zeigt ein Attribut, das keiner, aber keiner der Erklärer eines Wortes werth gehalten

hat. Der Jüngling, der sich so vertraulich zu dem stumm und verbissen Schreibenden neigt, hält eine Tafel, die einen sonderbar regelmäßigen Aufriß enthält, welchen jeder, der sich mit der mittelalterlichen Musikgelehrsamkeit befaßt hat, schier in jedem musikalischen Tractat gefunden haben wird, nämlich die in jenen Tractaten dem Pythagoras jedesmal ausdrücklich zugeschriebene und mit derselben Zeichnung illustrirte mathematische Bestimmung der musikalischen Intervalle nach der „heiligen Vierzahl" (1 : 2 = Octave, 2 : 3 = Quinte, 3 : 4 = Quart; welche allein den Griechen als Consonanzen galten, Terz und Sexte nahmen sie für dissonirend an). Damit man ja nicht mißverstehe, ist gar noch ausdrücklich beigeschrieben: Diapason, Diapente, Diatessaron — und unter dem musiktheoretischen Aufriß zeigt sich die heilige Vierzahl, die Tetraktys des Pythagoras in folgender Figur:

1 1 1 1
1 1 1
1 1
1

Das alles ist so deutlich, als ob beigeschrieben wäre: „Pythagoras". Sehe ich einen Schreibenden mit einem Heiligenschein, und neben ihm einen Flügellöwen, so braucht nicht erst noch die Beischrift „St. Marcus" hinzugefügt zu werden, damit man wisse, wer gemeint ist.

Vasari hält die Gestalten mit Büchern in Händen, davon drei eben schreiben, für — Evangelisten und den Pythagoras für St. Matthäus! Der Jüngling neben ihm ist für Vasari der emblematische Engel (wo bleibt

der Löwe, der Ochse, der Adler bei den drei anderen?) „E cosi", sagt Vasari, „fece dietro ad un San Matteo, mentrechè egli cava di quelle tavole, dove sono le figure e i caratteri, tenutegli da un angelo, e che le distende in su un libro un vecchio etc. Die „figure e caratteri", welche der Engel dem Evangelisten als „Offenbarung" bringt, und welche dieser so eifrig copirt, sind aber die Tonrationen des Pythagoras und dessen heilige Tetraktys!! Vasari besaß keine musikarchäologische Gelehrsamkeit und ist zu entschuldigen — aber wahrhaft wunderbar muß es heißen, wenn ein Forscher wie Hermann Grimm den Einfall Vasari's mit allem möglichen Aufwand von Scharfsinn verficht*). Die Figuren aber sind beileibe nicht Platon und Aristoteles, sondern St. Petrus und St. Paulus in Athen (wann kam denn Petrus nach Athen?! Und wenn es eine „historische Scene" sein soll — wie kommen die Apostel mit Sokrates und Diogenes zusammen?).

St. Paulus gleicht, nach Grimm, völlig dem St. Paulus auf den Tapeten (Grimm muß andere Augen haben als wir anderen — dieser Typus, den Raphael aus den Bildern des Masaccio und Filippino Lippi im Carmine zu Florenz herübernahm, hat einen wesentlich anderen Charakter als dieser St. Paul oder Aristoteles, die

*) Schon früher in den Heften „Kunst und Künstler" — und jetzt im eben erschienenen ersten Bande des „Lebens Raphael's" (Berlin, bei Dümmler). — Ich bemerke übrigens, daß ich den hochverdienten Verfasser der Werke über Michel Angelo und über Raphael aufs höchste schätze. Um desto eher aber glaube ich ihm im Interesse der Sache, wo es gilt, auch entschieden entgegentreten zu dürfen.

Aehnlichkeit ist eine sehr äußerliche). Nun kann man freilich sagen: warum soll nicht St. Petrus einen Ausflug nach Athen oder vielmehr zu den griechischen Philosophen machen dürfen — da ja Raphael mitten unter diesen Herren einen jungen Herzog von Mantua — Federigo II. — gemalt hat; „un giovane di formosa bellezza", wie Vasari bemerkt. Letzteres erklärt die Sache. Die Schönheit des Jünglings, die Schönheit, welche, wo sie erscheint, siegreich wirkt und keiner Erklärung oder Entschuldigung für ihr Erscheinen bedarf, war es, welche Raphael bewogen haben mag, den schönen Fürstensohn in sein Bild zu bringen. Ja, wäre die Erklärung nicht zu gesucht, so könnte man man sagen: dieser Jüngling vom Hofe der Mantuaner Gonzaga's, wo der Geist der Renaissance in edelster Weise zur Geltung kam, repräsentirt die schönheittrunkene, nach griechischer Weisheit drängende Renaissance selbst. In der Disputa fällt eine ähnliche Idealfigur auf, von der man nicht recht weiß, wen oder was sie vorstellt. Was aber den St. Matthäus Vasari's betrifft, so werden wir ihn so lange für Pythagoras halten, bis man uns nicht die heilige Tetraktys von ihm wegcommentirt. Es ist für das richtige Verstehen von Seite des Autors nicht vertrauenerweckend, wenigstens ist es jedenfalls ein schlimmer Lapsus, wenn z. B. Hermann Grimm über Raphael's letztes Gemälde, die Verklärung Christi auf Tabor (wo doch Vasari ausdrücklich sagt: figurò Cristo trasfigurato in monte Tabor), schreibt: „Die Himmelfahrt Christi, welche auf die Gruppe am Berge unten eine erschütternde Bewegung hervorbringt."

So erschütternd, daß ein Knabe darüber epileptisch oder vom Satan besessen wird! — und daß seine Angehörigen voll Angst und Trauer bei den Aposteln Hülfe suchen — von denen einer nach dem emporzeigt, der allein helfen könnte. Die beiden Figuren neben dem schwebenden Christus sind dann nicht Moses und Elias, sondern die beiden Himmelsboten, welche den Aposteln predigen: „viri Galilaei, quid statis ad coelum aspicientes“ u. s. w. — und die Tafeln, welche der „angebliche“ oder „vermeinte“ Moses hält, sind nicht die Gesetzestafeln vom Berge Sinai, sondern vermuthlich das Concept der Predigt. Fürwahr, unsere modernen gelehrten Kritiker gleichen oft dem Karlchen im „Götz von Berlichingen“, das „für lauter Gelehrsamkeit seinen eigenen Vater nicht kennt“.

Die „Schule von Athen“ hat mehr als eine Nachbildung hervorgerufen. In Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ (im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.) reichen Disputa und Schule von Athen einander schwesterlich die Hand; eine deutliche Replik der Schule von Athen ist bekanntlich Kaulbach's „Reformation“. Trotz sehr schöner Gestalten im Einzelnen dienen diese neuen Werke doch nur dazu, Raphaels Unerreichbarkeit so deutlich wie möglich zu machen. Overbeck's Bild sieht aus wie ein Künstlercasino im Jenseits, wo es den Tag eben etwas langweilig zugeht; Kaulbach's „Reformation“ ist eine weite Conversationshalle, wo eine Menge historisch berühmter Leute aus dem Reformationszeitalter zufällig zusammengekommen sind — keine Gruppe nimmt von der anderen Notiz, Alles Entzweiung, Absonderung, ein Quodlibet.

während Raphael's Bild gleich beim ersten Blick wie ein musikalisch zusammentönender Accord wirkt. Einzelne Züge bei Kaulbach erinnern direct an das Vorbild.

Die Gruppe um Columbus entspricht den Mathematikern und der ehrliche Hans Sachs, der da, unbekümmert um die Uebrigen, sitzt und dichtet, ist ein leiblicher Vetter des Raphael'schen Diogenes. Sogar gewisse Darstellungen, denen wir höchstens hinter Glas und Rahmen den Werth „geschmackvoller Zimmerverzierungen für Kunstfreunde" zuschreiben können, stammen in letzter Instanz von der Schule von Athen ab; diese „Ruhmeshallen deutscher Musiker, deutscher Dichter" u. s. w. Sie sehen aus wie etwas geschmackvoller aufgestellte Wachsfigurencabinette; es ist eigentlich Beleidigung, sie neben Raphael auch nur zu nennen.

Im letzten Raphael-Saal fesselt uns der „Brand im Borgo" — in wenigen Figuren die Schilderung grenzenlosen Tumultes, verzweifelnder Rathlosigkeit und Verwirrung. Es kommen dann noch Räume, wo moderne Professori raphaelisirende, weitläufige Fresken an die Wand zu malen die Kühnheit gehabt haben. Die Herren haben kein Glück mit solchen Darstellungen. Da ist z. B. auch eine „triumphirende Roma, verehrt von den Völkern" im Kupferstiche erschienen. Die triumphirende Roma thront mitten im Bild, die Völker verehren auf den Knieen und tief, tief gebeugt das Haupt, — da sie ins Bild hinein verehren, so erräth man leicht, was wir anderen, die wir außerhalb des Bildes stehen, zu sehen bekommen. Moral:

Wer kein Raphael ist, raphaelisire nicht, — ein anderer alter Spruch, den ich jüngst nebst dem vorhin citirten gefunden, sagt sehr gut:

Den Stein, den wer nit heben kann,
Den soll er nützer liegen la'n.

Aus meiner italieniſchen Reiſemappe.

Goethe in Italien und seine Nachfahrer.

„Bist du Gemündisches Silber, so fürchte
den schwarzen Probirstein;
Kotzebue, sage, warum hast du nach Rom
dich verfügt?“

Mit dieser kleinen Nach-Xenie, welche von den meisten Lesern der „sämmtlichen Werke Goethe's in vierzig Bänden“ übersehen werden mag (wie denn die Abtheilung der „Invectiven“, welche in dem großen Gesammt-Organismus der Schriften des großen Dichters gleichsam die Gallenblase vorstellen kann, wohl von den meisten überschlagen wird), bedachte Goethe seinen alten literarischen Gegner Kotzebue und dessen dreibändige „Bemerkungen auf einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel“. Wie aber bei Goethe oft irgendein flüchtig hingeworfenes Wort einen bedeutenden Kern birgt und fruchtbar Gedanken anregt, so wirft auch jener kleine Xenien-Blitz sein Licht auf eine bisher kaum noch beachtete Wahrheit: daß kaum ein zweiter Gegenstand in gleichem Maße geeignet ist von dem Geiste, der Bildung, dem Wissen, dem politischen und sonstigen Glaubensbekenntnisse, ja von dem Charakter und ganzen Wesen eines schriftstellernden oder selbst auch nur eines erzählenden Menschen ein so kla-

res, concises Bild zu geben, wie die Schilderung einer Reise durch Italien, das mit seiner Natur, seinen Kunstschätzen, seinem Volksleben, seinen historischen Erinnerungen eine Art Spiegel für den, der hineinschaut, bildet — wo denn freilich das zurückgestrahlte geistige Spiegelbild gar sehr verschieden ausfällt. Der geistreiche und gebildete Mann, der eben vom Tiber-Strand und Fuße des Vesuv heimgekehrt ist, bringt einen fast nicht zu erschöpfenden Stoff der Mittheilung nach Hause — wie denn auch Goethe im Freundeskreise zu Pempelfort die Erfahrung machte, daß er „wie mit einem Zauberstäbchen sogleich alle bösen Geister vertreiben konnte, wenn er von Italien zu erzählen anfing". Es macht dabei gar keinen Unterschied, wenn der heimgekehrte geistreiche Mann Einen zu packen kriegt, welcher soeben auch geraden Wegs vom Tiber-Strand und Fuße des Vesuv herkommt — sie steigern einander vielmehr, wie wenn, sans comparaison, der Hund das Echo anbellt oder, um die Sache etwas höflicher auszudrücken, wie zwei schlagende Nachtigallen in demselben Zimmer. Daher mag es auch kommen, daß wir nach all' den zahllosen italienischen Reisebeschreibungen irgendeine neueste auf dem Büchermarkt erscheinende sofort mit einiger Hast zur Hand nehmen und mit dem Autor zum tausendsten Male durch die Antikensäle des Vaticans laufen, mit ihm den Nemisee umreiten, nach Capri schiffen und ihm in der heißen Vesuvasche Eier sieden helfen. Denn wir lesen da nicht nur von Dingen, an denen wir immer unsere Freude haben, wenn wir von ihnen zu hören bekommen, sondern wir machen überdies, wenn das Glück wohl will, die interessante Be-

kanntschaft eines geistvollen Menschen. Die deutsche Literatur besitzt denn auch zahllose Schilderungen dieser Art, vom alten Keyßler und Volkmann anzufangen bis auf irgendeine „neueste", der zur nächsten Ostermesse einige andere, noch neuere, folgen. Vor allem aber möchten aus diesem Bücherheere drei hervorzuheben sein, weil sie, obwohl in nicht allzu großen Zwischenräumen erschienen, den Geist dreier Culturperioden in höchst charakteristischer Weise abspiegeln: die Reiseschilderungen Goethe's, Kotzebue's und Adolf Stahr's. Die erste ist der reinste Nachklang der Winckelmannzeit, ja sie gehört sogar ergänzend noch selbst dazu. August v. Kotzebue repräsentirt den sogenannten „gesunden Menschenverstand", der sich in seines Etwas erhebendem Gefühl zum obersten Richter aller Dinge aufwirft, für welche er die Länge der eigenen Nase als Grund- und Normalmaß mitbringt. Da er Alles „besser versteht", so lebt er mit den sogenannten Kennern und mit den Enthusiasten, ja im Grunde mit aller Poesie und Phatasie in offenem Krieg, und sein größter Triumph ist, wenn er angesichts irgendeines von aller Welt bewunderten Kunstwerkes oder eines ähnlichen Dinges alle Welt versichert, eigentlich sei es detestabel. Wie in Goethe ein reiner Nachklang der Zeit Winckelmanns lebt, so ist Kotzebue ein Nachzügler der Nicolai'schen Aufklärung. Letzteres Wort ist heutzutage außer Kurs, doch haben wir ein Anologon dafür, welches wir mit dem allgemeinen Worte „Bildung" bezeichnen. Diese moderne Bildung repräsentirt Stahr — was er selbst, wie sein Buch fast auf jeder Seite verräth, leider gar zu gut fühlt.

Wenn Goethe wie ein lernbegieriger Schüler an die Antike herantritt, vor welcher er „die schönsten Offenbarungen" hat, wenn er, um Blick und Sinn zu üben, eifriger als je zeichnet, ja zu modelliren versucht, wenn er seinen Herzog um Verlängerung seines Urlaubs ersucht, „weil er jetzt nicht aus der Schule laufen könne", wenn er sich mit einem Baumeister vergleicht, der bei einem Bau, den er schon in eine gewissen Höhe gebracht, einsieht, das Fundament sei ungenügend, und sich nicht scheut, einen ganz neuen Grund zu legen, so betritt der Oldenburger Professor den classischen Boden Italiens nur, um zu richten die Lebendigen und die Todten, da er ja gar nichts mehr zu lernen hat und neben anderem Reisegepäcke die Bildung fix und fertig mitbringt. Der Eindruck des vielgelesenen und vielbelobten „Jahres in Italien" ist daher auch, offen gesagt, der des entschiedensten, souverain auftretenden Bildungsdünkels, mit dem man heutzutage (die Reise fällt ins Jahr 1846) den Leuten doch nicht mehr recht imponiren kann, da Andere endlich selbst auch gelesen, gesehen und mit verständigen Augen angeschaut haben. Wo Goethe für die Arten und Unarten, denen er begegnet, höchstens ein halb schalkhaftes Lächeln hat, erbost sich der Andere gründlich, so oft ihm etwas in den Weg läuft, das — um den Ausdruck des alten, reisebeschreibenden Friedrich Nicolai zu brauchen — „nicht seiner Natur gemäß ist". Und so wäre, recht besehen, jene souveraine Bildung vom Jahre 1846 nur die moderne Umfärbung des alten Nicolaismus. Was Herr v. Kotzebue in Italien suchte, sagt er uns bei der Erzählung seines Scheidens von

Rom mit liebenswürdiger Offenheit: „Dasselbe Thor, durch welches ich drei Monate früher mit beklemmter Brust zum erstenmal in Rom einfuhr, sah ich jetzt mit leichtem Herzen und befriedigter Neubegier.“ Der Herr Etatsrath von Kotzebue hatten sich in Liefland ennuyirt und reisten nach Rom und Neapel, um dero „Neubegier“ zu befriedigen! Und im Schlußcapitel gesteht er, eben so liebenswürdig offen: „Italien gesehen zu haben ist sehr angenehm: es zu sehen weit minder. — Die herrlichen Alterthümer und Kunstwerke, welche Italien besitzt, kann ich ihm nicht streitig machen, doch zum Glücke des Lebens tragen sie nicht bei (!); Italien erzeugt Wein und edle Früchte, Rußland bezahlt sie, — auch die ersten Bedürfnisse des Lebens, Fleisch, Brot, Milch, sind dort unendlich besser und wohlfeiler als in Italien.“ Auf die Verherrlichung der Fleischtöpfe Rußlands läuft nämlich jenes Schlußcapitel hinaus; „wenn ich“, ruft unser Autor begeistert aus, „nun von den leblosen Reizen Italiens zu den lebendigen Vorzügen Rußlands übergehe — Himmel wie steht dann das Erstere im Schatten!“ Herrlich in der That ist die Entgegensetzung der Kunstwerke, „die nichts zum Glücke des Lebens beitragen“, gegen den Werth der „ersten Lebensbedürfnisse: Fleisch, Brot, Milch“. Und so faßt der unsterbliche Vater der Eulalia Meinau, der Gurli, des Bruder Moriz und des Pachters Feldkümmel das Ganze in den Schlußworten und der Schlußmoral zusammen: „Wird man sich nun wundern, daß ich Italien gern verließ? daß ich nie wieder dahin zurückkehren und nicht um den Preis von Millionen mein Leben dort zubringen möchte?“

Goethe dachte etwas anders. „Sein letzter glücklicher Moment sei auf Ponte'molle gewesen", als er heimkehren mußte", äußerte er bekanntlich — die Sehnsucht, und der Drang, Italien wieder zu sehen, sein Mißmuth über die Kriegsläufe, welche ihm den Weg dahin versperren, spricht deutlich genug aus seinen 1797 an Heinrich Meyer nach Florenz und später nach Stäfa geschriebenen Briefen; und wenn Goethe unmittelbar nach seiner Heimkehr von Weimar aus am 21. Juli 1788 an Jacobi schrieb: „Ja, mein Lieber, ich bin wieder zurück und sitze in meinem Garten hinter der Rosenwand unter den Eschenzweigen und komme nach und nach zu mir selbst; ich war in Italien sehr glücklich" u. s. w., so ist das wohl schwerlich, wie Hettner (in seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts) will, ein befriedigtes, entzücktes Zurückschauen, sondern unverkennbar still-schmerzliche Resignation, die sich ein unersetzbares Gut, von dem das Wort galt: „ich besaß es doch einmal, was so köstlich ist", entrissen sieht, und für die Lücke keine Ausfüllung weiß — und das Sitzen hinter der Rosenwand unter den Eschenzweigen sieht beinahe wie eine moderne Fassung des alttestamentarischen Sitzens und Klagens an den Wasserflüssen Babylons aus. Der eiserne Himmel Thüringens gegen den Himmel Italiens, das kleine und kleinstädische Weimar („die schöne Stadt, die an beiden Enden viel Gutes hat", wie Goethe einmal meint) gegen Rom, Neapel, Florenz und Venedig — der Tausch war freilich böse — und nicht jeder steht auf der geistigen Höhe Kotzebue's, der sich mit den wohlfeileren und besseren Victualien Rußlands über die entbehrlichen Kunstwerke tröstet.

Kotzebue war übrigens sicher auch überzeugt Goethe ganz ebenbürtig oder vielmehr größer dazustehen; — er, dessen Eulalie, wie er gelegentlich selber rühmt, „einige verirrte Gattinen zu ihrer Pflicht zurückführte" und dessen Schauspiel „Bruderzwist" die Versöhnung einer Familie bewirkte, fühlte sich natürlich ganz anders als Goethe, dessen unglücklichem „Werther" jahrelang alle vorfallenden Selbstmorde in die Schuhe geschoben wurden. Trat er doch, wie bekannt, als officieller Gegner Goethe's auf, lieferte in einem eigenen Essay den „Beweis, daß Herr von Goethe kein Deutsch versteht", nannte die „Wahlverwandtschaften" mit einem nicht übermäßig geistreichen Wortspiele die „Qualverwandtschaften" und rüttelte und schüttelte überhaupt an Goethe's Ehrensäulen, wo er konnte. So selbst auch in der italienischen Reise: „Goethe hat nicht seinen Ruhm, aber wahrlich seine geistige Zeugungskraft überlebt" (im Jahre 1804!) — „seine Eugenia kann man eben so wenig als die Offenbarung Johannis ein Theaterstück nennen", „Was wir bringen" ist ein so elendes Machwerk, daß nur er es wagen durfte das Publicum damit zu narren, — seine Uebersetzungen französischer Trauerspiele sind wie die leeren Rüstungen alter Helden, die man in den Rüstkammern aufstellt, sie sehen zwar noch aus, als ob sie lebten, aber sie rühren sich nicht mehr." Sogar der Perseus unter der Loggia de Lanzi in Florenz giebt ihm Gelegenheit zu einem Ausfall: „— der Perseus von Benvenuto Cellini in Bronze, von welchem Goethe so viel Wesens macht (!) der aber doch gewiß dem Perseus von Canova weit, weit nachsteht; dieser hier ist freilich gerade so steif.

wie die Goethe'sche Schule es von großen Kunstwerken fordert."

Unsere Literarhistoriker sollten es sich die Mühe nicht verdrießen lassen, von dergleichen Dingen Notiz zu nehmen, und insbesondere die gelegentlichen Journalartikel Kotzebue's, die er dann unter Titeln wie: „Die Biene", „Die Grille", „Neue kleine Schriften", „Die jüngsten Kinder meiner Laune" u. s. w. sammelte und als Bücher herausgab (wo sich der Posel etwa noch in Leihbibliotheken u. dergl. finden möchte), zu verwerthen; sie werfen auf manches im Literaturleben zu Anfang dieses Jahrhunderts ein zuweilen ganz überraschendes Licht. Die Gerechtigkeit erfordert es, nicht zu verschweigen, daß Kotzebue an Tasso's Grab in S. Onofrio zu Rom ausruft: „Warum hat Goethe, als er hier war, nicht wenigstens einen Lorbeerkranz an Tasso's Grab aufgehängt? *ihm*, den Tasso einst zu einem Meisterwerke begeisterte, hätte diese Huldigung wohl angestanden" — allein die Besorgniß ist nicht abzuweisen, das sei eben nur eine *superfeine* Art von Angriff, denn schon früher meint der Autor einmal: „er rede nicht von dem damaligen, sondern von dem heutigen (1804) Goethe" und erzählt, wie die Schauspielerin Adamberger aus Gefälligkeit für ihn in Wien noch einmal als Gurli, zu welcher Rolle sie sich selbst schon nicht mehr jugendlich genug fühlte, auftrat und dem sie zum Schlusse rufenden Publicum bescheiden zurief: „gewesen!" „Um wie viel mehr", eifert Kotzebue, „würde Goethe's Bewußtsein an der rechten Stelle sein, wenn er jedesmal beim Zujauchzen des Publicums aufträte und bescheiden ausriefe: „gewesen." Um dieser selbe „gewesene"

Goethe hatte nicht lange vorher der Welt „Hermann und Dorothea", „Reinecke Fuchs", „Alexis und Dora" u. s. w. u. s. w. geschenkt und sollte ihr bald darnach die „Wahlverwandtschaften" und Anderes schenken.

Zu jenen wohlwollenden Bemerkungen fühlte sich Kotzebue durch Schillers „Tell" veranlaßt, den er als Durchreisender nach Italien in Berlin aufführen sah. Kotzebues Selbstgefälligkeit ist wahrhaft groß, — mit welcher Unbefangenheit, um nicht zu sagen, mit welcher Ostentation kramt er zuweilen die krasseste Unwissenheit aus, welcher gegenüber man es Stahr beinahe zugutehält, wenn er seine in der That bedeutende Belesenheit und wissenschaftliche Bildung gelegentlich etwas zu lebhaft fühlt. In S. Marco zu Florenz sieht Kotzebue das Grabmal des Picus von Mirandola und bemerkt nun wörtlich: „So heißt es in eben dieser Kirche von einem (sic) Prinzen von Mirandola, er sei im zwanzigsten Jahre ein Wunder von Gelehrsamkeit gewesen und man habe ihn gekannt am Tagus, Ganges, ja vielleicht bei den Antipoden. Ich Unglücklicher hatte nie etwas von dem Wundermanne vernommen." Ein naives Geständniß, in der That! Kaum weniger stark ist, was er über ein antikes Relief im neapolitanischen Museum sagt. Nachdem er es beklagt „einen albernen Schulknaben zum Führer gehabt zu haben", fährt er fort: „Da ist ein Relief, auf dem ein junger Held zu schauen (der Bube tauft ihn Alexander), an welchen sich traulich ein Genius lehnt; ihm gegenüber sitzt ein schönes, verschämt niederblickendes Mädchen (der Bube tauft es Helene), neben ihm Venus, ihm Muth zusprechend; höher oben die Bildsäule

einer Göttin, welche der Bube frischweg zur Göttin der Ueberredung macht; über jeder Figur ist eine griechische Inschrift und das Ganze hat mir vortrefflich geschienen. Soll es vielleicht Prinz Paris sein?" Der „gelehrte" Herr von Kotzebue hat also keine Ahnung davon, daß der eigentliche Name des Paris (des „Prinzen Paris", den er wohl nur als le prince Paris aus irgendeiner französischen Mythologie kannte) Alexandros war, unter dem er bei Homer erscheint (schade, daß Kotzebues die „griechischen Inschriften" nach dem alten Grundsatze græcum est, non legitur nicht lesen konnte!), — und der „alberne Schulknabe" hat die Sache besser gewußt, denn in der That ist jenes Mädchen Helene und die sogenannte Venus ist Peitho, die „Göttin der Ueberredung".

Es war ein Glaubensartikel des „Historikers" Kotzebue (der ja bekanntlich auch eine „Geschichte Preußens" geschrieben), die Menschheit schreite nicht fort, sondern bewege sich in den einzelnen Epochen in einer Art von Zirkel -- ein Satz, den er gegen Heerens entgegengesetzte Ansicht lebhaft verfocht. Er hätte aber nur z. B. Stahr's „Jahr in Italien" neben sein Buch müssen halten können, um denn doch einigen, nicht wegzuläugnenden „Fortschritt" zu merken — aber Goethe's italienische Reise ist und bleibt am Ende doch die Perle dieser ganzen Literatur und das schöne Bild der Xenien vom klaren Bach, der den Kiesel nicht entstellt, sondern ihn nur dem Auge näher rückt, mag hier seine volle Anwendung finden. Manches flüchtig hingeworfene Wort über irgendeine Antike wird für immer zu dem Schönsten und Treffendsten zählen, was sich darüber

sagen läßt (wer kennt nicht jenen Ausruf über die Juno Ludovisi: „es ist wie ein Gesang Homer's!") Stahr benützt die Antike meist und oft als Vehikel zum Geistreichsein oder auch um ein wenig zu lessingen und zu winckelmännern; Kotzebue aber verdient der Antike gegenüber so ziemlich alle die Grobheiten, welche sie bei Schiller (ältere Fassung des Gedichtes) dem „nordischen Wanderer" sagt. Er geizt zwar nicht mit gelegentlicher Bewunderung, aber gerade die gepriesensten Werke, Laokoon, Niobe, die mediceische Venus u. s. w., finden vor seinen Augen keine Gnade (so wenig als der Moses von Michelangelo, an dem er „nichts Großes bemerkt als die Größe" und dessen von den Künstlern so sehr bewunderter „Marmorbart vollends unausstehlich ist").

Die Künstler haben sich nach Erscheinen des Buchs begreiflicher Weise über Vieles gründlich geärgert und der bekannte Maler Müller bemerkte über die Beurtheilung und Verurtheilung der mediceischen Venus in der bedenklich pausbackigen Sprache der damals in erster Jugendkraft sich den Windeln entringenden Romantik: „Dieses Urtheil dient wie die Säulen des Hercules dem Göttermuthe, dem letzten Herabsinken an die Bestialität zum Grenzstein." Das war unhöflich über alle Maßen — und Kotzebue antwortete mit gutem Humor: „Herr Müller hält mich für eine Bestie — ich halte ihn für einen Menschen; wir haben vielleicht beide Unrecht; — ei, ei, Herr Müller! Sie, der Sie Adams erstes Erwachen im Paradiese geschildert haben was meinen Sie, was Adam wohl sagen würde, wenn er noch einmal erwachte und so maliziöse Urenkel fände?"

Man kann auf die drei Reisebücher wohl anwenden, was Lichtenberg in seinem Hogarth-Commentar bei Gelegenheit des letzten Blattes von the rakes progress von drei — ich muß nochmals sagen sans comparaison — von drei zusammengruppirten Bedlam-Insassen sagt: „sie scheinen zusammenzugehören und doch können diese Köpfe wohl weiter auseinander sein, als immer drei Fixsterne, die eben einen solchen Triangel formiren". Bleiben wir bei dem Gleichniß von den Sternen, so ist und bleibt Goethe's Buch wirklich ein heller Stern, das Buch Kotzebue's ein Nebelfleck, der einen Stern vorstellen will, das Buch Stahr's ein fliegendes Meteor von blendendem Licht, das Aller Augen auf sich zieht, aber nach kurzem Leuchten erlischt.

Das heutige Italien ist in sehr vielen Dingen nicht mehr das Italien, wo Goethe vor 86 Jahren seine glücklichsten Tage lebte. Dennoch macht unter all' den zahllosen Schilderungen von Land und Leuten keine zweite den gleich frischen und erfrischenden Eindruck des unmittelbar Wahren; es wären denn die köstlichen „Wanderjahre in Italien" von Gregorovius — eines der glänzendsten Bücher der deutschen Literatur in welchem sich die profundeste Wissenschaftlichkeit in einer geradezu liebenswürdigen Weise zu geben weiß. Wenn Lorenzo Magnifico in dem bekannten Epitaph des Orglers Squarcialupo sagt, durch ihn sei die Musik zur vierten Grazie geworden (ut quartam sibi vindicarentur charites musicam adscivisse sororem), so könnte man den Einfall auf Gregorovius' Buch anwenden: hier haben die Grazien die Gelehrsamkeit zur vierten Schwester angenommen. Die bezaubernden Schilderungen der Inseln

Elba und Capri, die „Idyllen vom lateinischen Ufer", die Streifzüge in den Bergen der Volsker, an den Ufern des Liris u. s. w. scheinen Träume eines Dichters; die „römischen Figuren" möchte man für ein Meisterstück schalkhaften Humors halten: und doch ist alles das eben nur ein reines Spiegelbild der Wirklichkeit, eine fast photographisch treue Wiedergabe, aber freilich alles auch mit dem Auge des Gelehrten und Dichters gesehen.

Die vier Bände von Gregorovius stehen neben dem Buche Goethe's ungefähr wie in der alten Singemusik die sogenannte Res facta neben dem Cantus supra librum. Gregorovius bringt uns ein Meisterwerk der sorgsamsten, künstlerisch gemodelten Ausarbeitung, der feinsten Feilung und Glättung in Styl, in Darstellung und in Allem, es ist recht eigentlich eine Res facta, wo jeder Klang und Zusammenklang auf das sorgsamste erwogen und zu Papier gebracht worden, — Goethe's Schilderung aber ist ein wahrer Cantus supra librum, eine Improvisation — Reisebriefe, die er nach des Tages Genüssen, gelegentlich auch wohl nach des Tages Last und Hitze, frischweg und unter dem unmittelbaren Eindruck des Erlebten und Geschauten für seinen Herzog, für Herder, für Frau von Stein niederschrieb. Davon scheiden sich allerdings die Zusätze scharf, die der Dichter nach mehr als dreißig Jahren bei Redaction und und Herausgabe der „italienischen Reise" jenen fliegenden Blättern einschaltete. In den Briefen erkennen wir oft den Verfasser des „Werther", der ersten Schweizer Reisebriefe u. s. w. wieder. Es könnte geradezu im „Werther" stehen (vorausgesetzt, daß dieser eine italie-

nische Reise gemacht hätte), wenn Goethe unter dem ersten Eindrucke Neapels ausruft: „Man sage, erzähle, male, was man will, hier ist mehr als Alles: die Ufer, Buchten und Busen des Meeres, der Vesuv, die Stadt die Vorstädte, die Castelle, die Lustträume! Ich bin nach meiner Art ganz stille und mache nur, wenn's gar zu toll wird, große, große Augen." Oder: „Wenn ich Worte schreiben will, so stehen mir immer Bilder vor Augen, des fruchtbaren Landes, des freien Meeres, der duftigen Inseln, des rauchenden Berges, und mir fehlen die Worte, das alles darzustellen" — ist das nicht wie ein Wiederhall der Stelle im Werther: „Ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen" —? Welch' ein unvergleichliches Landschaftsbild ist die Schilderung der Lage des Tempels von Segeste: „Die Gegend ruht in trauriger Fruchtbarkeit, Alles bebaut und fast nirgends eine Wohnung. Auf blühenden Disteln schwärmten unzählige Schmetterlinge; wilder Fenchel stand, acht bis neun Fuß hoch, verdorrt vom vorigen Jahre her, so reichlich und in scheinbarer Ordnung, daß man es für die Anlage einer Baumschule hätte halten können. Der Wind sauste in den Säulen wie in einem Walde und Raubvögel schwebten schreiend über dem Gebälke."

Diese geschriebene Landschaft Goethe's ist wahrlich mehr werth als seine gezeichneten, von denen sich da und dort eine und die andere als Reliquie erhalten hat und die gelegentlich in bedenklicher Weise an die Landschaften der Porzellanmaler erinnern, womit sie ehemals Kaffeetassen oder die Deckel porzellanener Schnupftabakdosen verzierten. Das aufathmende Reisebehagen

des Flüchtlings aus dem engen Weimar in den ersten Briefen bis Verona empfindet man völlig mit. Wer je nach überstiegenen Alpen den Eindruck des ersten Eintritts in den Süden erfahren, der wird ihn in dem Briefe aus Trient wiederfinden: „Auf dem Lande nah am Fluß, die Hügel hinauf, ist Alles so enge an und in einander gepflanzt, daß man denkt, es müsse eines das Andere ersticken. Weingeländer, Mais, Maulbeerbäume, Aepfel, Birnen, Quitten und Nüsse. Ueber Mauern wirft sich der Attig lebhaft herüber. Epheu wächst in starken Stämmen die Felsen hinauf und verbreitet sich weit über sie; die Eidechse schlüpft durch die Zwischenräume, und Alles, was hin- und wiederwandelt, erinnert an die liebsten Kunstbilder. Die aufgebundenen Zöpfe der Frauen, der Männer bloße Brust und leichte Jacken, die trefflichen Ochsen, die sie vom Markte nach Hause treiben, die beladenen Eselchen, alles bildet einen lebendigen, beweglichen Heinrich Roos".

„Und nun wenn es Abend wird, bei der milden Luft wenige Wolken an den Bergen ruhen, am Himmel mehr stehen als ziehen und gleich nach Sonnenuntergang das Geschrille der Heuschrecken laut zu werden anfängt, da fühlt man sich doch einmal in der Welt zu Hause und nicht wie geborgt oder im Exil." Und nun halte man die analoge Stelle in Jean Pauls „Titan" daneben: „Es hatte geregnet, eine laue Luft flatterte von den Zypressenhügeln durch das Thal und durch die Weingehenke der Maulbeerbäume her, und hatte sich zwischen Blüthen und den Früchten der Pomeranzen durchgedrängt — der Adigo (sic!) schien wie eine geringelte Riesenschlange auf der vielfarbigen Landschaft,

an den Landhäusern und Olivenwäldern zu ruhen, und Regenbogen an einander zu setzen; das Leben spielte im Aether, nur Sommervögel schweiften im leichten Blau, nur der Venuswagen der Freude rollte über die sanften Hügel." Goethe's Schilderung ist ein herzerquickender Trunk aus frischem, krystallhellem Bergquell — bei Jean Paul haben wir vielleicht dasselbe Wasser, aber es ist, um mehreren Wohlgeschmackes willen, poetischer Himbeersaft beigemischt.

Jean Paul that sich bekanntlich auf seine äußerst treue und wahre Schilderung Italiens, das er doch nie in Wirklichkeit gesehen, nicht eben wenig zugute. Man kann die Treue und Wahrheit für die in den glühendsten Farben gemalten Bilder Neapels und seiner Umgebung, der Insel Ischia u. s. w. gelten lassen, sie ist in der That überraschend — der Dichter hat sich in seinem Coburg oder Bayreuth mit Hülfe seiner überaus regen Phantasie in die „trunkene Selbstvergessenheit" versetzt, in der nach Goethe's Ausdruck jedermann in Neapel lebt. Die Schilderungen Neapels, Palermos, Syrakus' u. s. w. bei Gregorovius haben einen ähnlichen Ton. Aber wo letzterer seinen Stoff noch immer künstlerisch zu fassen und zu beherrschen weiß, wie etwa ein antiker Bildhauer bei der Darstellung eines bacchischen Reliefs, wird bei dem Anderen die trunkene Selbstvergessenheit zum dithyrambischen Taumel, die entzückenden Naturbilder verfließen ihm und lösen sich in ein Durcheinanderwogen halb fixirter Umrisse, blendender Farbenspiele auf. Im Uebrigen fallen die mannigfachen Irrthümer und Mißgriffe um so unangenehmer auf, je mehr man fühlt, wie Jean Paul durch oft ins Kleine

und Kleinste gehende Detailzüge, die er sich polyhistorisch aus hundert Büchern für sein Notizenbüchlein excerpirt haben mag, nach Localton, Localwahrheit strebt.

Mag das „Eichhorn" auf der obersten Terrasse der Isola bella, das in der That ein kolossales, pegasusartig geflügeltes Einhorn ist, immerhin ein in allen Ausgaben des „Titan" permanent gewordener Druckfehler sein, — aber ein nicht wegzuläugnender Schnitzer ist es, wenn der Autor seinen Schoppe an die Statuen des Pasquino und Marforio zugleich ein Gebet richten läßt — natürlich meint er, daß sie einander gegenüberstehen, da sie doch in Wirklichkeit durch eine kleine Wegstunde getrennt sind, — der Marforio liegt im Hofe des linken Capitolpalastes, der Pasquino steht an der Ecke des Palastes Braschi (nicht degli Ursini, wie Jean Paul schreibt). Ferner scheint er diese berühmten Bildwerke für ein Paar Schweitzinger Gartenfratzen zu halten — er nennt den Pasquino ein „spöttisches Kunstwerk" — und würde wohl gestaunt haben, hätte er erfahren, daß der Pasquino vielmehr einen sehr tragisch-heroischen Gegenstand darstellt: den Menelaos, der die Leiche des Patroklos zu retten sucht, und daß der Marforio ein kolossal auf seine Urne gelagerter Flußgott ist. Während „der helle Mond auf die breiten Treppen und die drei Wundergebäude des Capitols scheint," erblickt der davor stehende Albano „in der Ferne das Coliseo" — was nur möglich wäre, wenn er die Geschicklichkeit besessen hätte, über den Mittelpalast in einer Ellipse wegzusehen und seine Blicke wie Bomben im Bogen werfen zu können. Albano leistet aber in diesem Capitel wirklich Erstaunliches. Er erblickt z. B.

von der Peters-Kuppel aus in der Umgebung Roms „Citronenwälder" und vom Vesuvgipfel sieht er, wie „der alte Königsbruder des Vesuv, der Aetna, auf seinem goldenen Throne saß und über sein Land und Meer schaute." Man kann aus all' dem die Moral ziehen, wie gefährlich es ist, Dinge zu schildern, die man nicht gesehen, selbst wenn man sich eines Combinationstalents rühmen dürfte, wie es Voltaire's Zadig besitzt. Da hat nun Goethe wohlweislich nur erzählt, was er wirklich sah, — eher konnte ihm Niebuhr vorwerfen, daß er von Manchem schweigt, was er nicht sehen — wollte. Nebst diesem Hauptvorwurf hat man wohl auch die tadelnde Bemerkung gemacht, die Art der Darstellung scheide sich unangenehm in den Werther-Styl und in die erlaßmäßige Sprache, die „Grünetischsprache," welche der altgewordene Geheimrath v. Goethe dem submissest dasitzenden Schreibindividuum in die Feder zu dictiren geruhte.

Man kann aber selbst jene späten Ergänzungen und Zusätze von einem anderen Gesichtspunkte aus ansehen. Es kann uns bei dem Buche werden, als seien wir Gäste Goethe's, der uns aus seinen Briefschaften und an Ort und Stelle geschriebenen Papieren vorliest und zwischendurch seine Rede an uns richtet, welcher es gar nicht schadet, wenn ihre Milde und kühle Würde etwas Greisenhaftes hat. Und so können wir uns mit dem apollinischen Goethe der italienischen Reisejahre und dem jupiterhaften Goethe der Weimar'schen Spätzeit recht gut in Frieden setzen. Ueberhaupt aber liegt selbst auf den späten und spätesten Arbeiten Goethe's nur ganz ausnahmsweise der kühle

Schnee des Alters (dahin gehört wohl die Novelle vom Löwen und dem Kinde, die Philemon- und Baucis-Scene im zweiten Theile des „Faust" u. a. m.), eher könnte man an die mildberuhigte Stimmung eines Herbsttages denken; die poetischen Vögel, es ist wahr, singen und tirilliren nicht mehr und die weißen Herbstfäden, welche daher wehen, deuten uns, daß das Todtenkleid des Jahres gewebt werde, aber es herrscht eine feierlich, friedliche Stille ringsum, die Nähe und Ferne tritt in klaren Formen, in klaren Farben hervor und ein kornblumenblauer Himmel wölbt sich wolkenlos über dem Ganzen. „Die Hand des Greises," sagte jüngst einer meiner Freunde, als von Goethe's spätesten Arbeiten die Rede war, „hat wohl gezittert und die Schrift ist dabei eben auch zitterig geworden, aber recht besehen sind Hand und Schrift die früheren."

Einschneidender ist der Vorwurf Niebuhr's gegen die „Stimmung Goethe's," worin er nach Italien kommt und wandelt. „Diese ist — fährt Niebuhr fort — höchst merkwürdig. Wenn man so eine ganze Nation und ein ganzes Land bloß als eine Ergötzung für sich betrachtet, alles geistig und menschlich Große, Alles, was zum Herzen spricht, wenn es da ist, vornehm, beschaut; wenn es zum Entgegengesetzten verdrängt und bewältigt worden, sich an der komischen Seite des Letzteren ergötzt — mir ist das eigentlich gräßlich" u. s. w. Diese Anklage hat sich besonders an und für Stahr folgenreich erwiesen — er politisirt und polemisirt daher in seinem „Jahr in Italien" nicht wenig, wobei ihm leider das Unglück passirt, daß er mit seinen Vorhersagungen öfters arg am Ziele

vorbeischießt und einem derartigen Ausspruche später die rettende Zusatzanmerkung anhängen muß: „die Geschichte habe sich seitdem auf den Kopf gestellt.“ Nachmals hat er eine historische Mohrenwäsche eingerichtet, aber eben auch nicht mit Glück, die Welt glaubt leider dem Tacitus und Sueton mehr als ihm und will seine weißgewaschenen Mohren nicht für blank nehmen.

Jener Anklage Niebuhrs ist denn aber am Ende doch zu erwiedern, daß, wer die Ziele kennt, welche Goethe in Italien verfolgte, die Früchte beachtet, welche jene Reise getragen, nicht wohl sagen darf, er habe dort nur seine Ergötzung gesucht. Er selbst suchte und fand, was ihm und was der Welt zugutekam. Das Letztere ist allgemeines und bleibendes Besitzthum für alle Zeiten geworden. „In Italien,“ sagt Goethe gelegentlich einmal (in der „Campagne in Frankreich“) „fühlte ich mich nach und nach kleinlichen Vorstellungen entrissen, falschen Wünschen enthoben und an die Stelle der Sehnsucht nach dem Lande der Künste setzte sich die Sehnsucht nach der Kunst selbst; ich war sie gewahr geworden, nun wünscht ich sie zu durchdringen.“ Diese Sehnsucht war schon durch des Vaters Erzählungen in die Seele des Knaben gepflanzt worden, — der sonst so trocken-ernste, lehrhafte Mann wurde erwärmt, wenn er von Rom oder Neapel zu erzählen anfing.

Die in Kupfer gestochenen malerischen Prospecte Roms im Vorsaale des Vaterhauses trugen sicher auch das ihre bei — Goethe erinnert sich in Italien wiederholt dieser frühen Jugendeindrücke. Sie wurden

durch das buntbewegte Leben der Jünglingsjahre zurückgedrängt, zwei Mal kam Goethe in der Schweiz der italienischen Grenze ganz nahe — noch ein Reisetag und er konnte auf Isola bella stehen — zweimal kehrte er dem Wunderlande den Rücken. Später wirkte Vieles zusammen, um die Sehnsucht bis (wie sich Goethe ausdrückt) zu einer Art von Krankheit zu steigern. Winckelmann's Kunstgeschichte mag dazu nicht wenig mitgewirkt haben. Die „Antike" wurde durch sie das Losungswort der Gebildeten, Begeisterung für das Alterthum, insbesondere für das Griechische, war das Kennzeichen für sie. Wie wenig wir bei dem heutigen Stande der Kunstwissenschaft den eigenthümlichen Ton Winckelmanns annehmen dürften, dessen Buch voll Poesie steckt, dessen Schilderungen (z. B. des Apoll von Belvedere) zuweilen zu förmlichen Hymnen werden, denen höchstens das Metrum fehlt, beweisen einige Stellen des Stahr'schen Buches, wo er (wie z. B. bei den Abgüssen der Parthenon-Sculpturen) aus der Winckelmann'schen Tonart zu spielen versucht. Damals aber war der angeschlagene Ton einer begeisterten Ueberzeugung, die gehobene Sprache, gerade der Rechte und Nöthige. Den Besseren in jener in die Schnörkel und Verschrobenheiten des Rococo befangenen Zeit, welcher Bernini höher stand als Phidias (den sie ohnehin nur dem Namen nach kannte), welche im Milo des Puget den Laocoon übertroffen wähnte, mußte Winckelmann's Buch wie eine Botschaft des Heils, wie ein Kunstevangelium klingen. Kein Wunder, wenn sie statt der französischen Zopfantike der Gartenstatuen im „großen Garten" zu Dresden und zu

Sanssouci, statt dieser ewigen Nymphen mit ihrer Tanzmeistergrazie, dieser ewigen dicken Amoretten, dieser ewigen geraubten Proserpinen, erhaschten Daphnen und ähnlicher marmorner Balletgruppen die wirkliche Antike mit ihrer „edlen Einfalt und stillen Größe" sehen wollten, die man damals (das Wenige und im Ganzen Mittelmäßige in Dresden abgerechnet) jenseits der Alpen aufsuchen mußte. Werke über Kunstgeschichte, mit dem weiten Ausblick nach allen Seiten, gab es damals noch nicht.

Um sich über die Architektur in Italien (natürlich die antike oder antikisirende) zu belehren, muß Goethe den ungefügen Vitruv als voluminösen Band in seinem Reisegepäck mitschleppen, in Padua das Buch Palladio's kaufen. Diesen Lehrern vertraut er mit der ganzen gläubigen Hingebung eines begeisterten Schülers. Daher denn auch seine ungeduldige Hast nach Rom zu kommen, welche ihn in dem herrlichen Florenz nur einige Stunden verweilen läßt, daher die sonst kaum begreifliche Blindheit, mit welcher dieses sonst so klare Auge nicht allein den Werken des Mittelalters, sondern sogar auch jenen der Früh-Renaissance, ja der Hoch-Renaissance gegenüber, geschlagen scheint.

Goethe selbst meint einmal, als er mit einem Freunde über die Vorzüge Raphael's und Michel Angelo's in Disput gerathen: „alle Theilnehmung sei anfangs einseitig" — die seine war es im höchsten Grade. Gewiß: hätte Goethe die Wahl gehabt, entweder die aldobrandinische Hochzeit dem Untergange geweiht zu sehen, oder aber Alles, was von Cimabue bis auf Francia, Perugino und Fra Bartolomeo

gemalt worden, er wäre keinen Augenblick im Zweifel gewesen. Die Eklektiker von Bologna zogen ihn durch technische Vollendung an, während ihn ihre visionär aufgeputzten Marter- und Hinrichtungsscenen, ihre ekstatisch aufgeregten Figuren abstießen. Der Münchner B. Speth in seinem Buche „Die Kunst in Italien" (1810) zankt darüber auf Goethe ein: „er ergieße seinen ganzen Ingrimm über das Heilige und Ehrwürdige (!) der Darstellungen aus jener Schule, der zugleich das Gepräge der gehässigsten Parteiwuth verräth," und er schließt: „gewiß, hätte irgendein Maler ein paar Scenen aus seiner „Iphygenia" (sic!!) dargestellt, er hätte das Sujet köstlich, die Ausführung grandios und den Maler selbst respectabel genannt." Dieses Citat mit seiner „Iphygenia" (die weiterhin in einem „Hyeronimus" ein orthographisches Seitenstück findet) wird genügen, die Höhe der geistigen Bildung des vorbelobten B. Speth einigermaßen zu beurtheilen; Menschen dieser Art glaubten einem Geiste wie Goethe gewachsen zu sein.

Wenn Goethe von der „Wiedergeburt" redet, die er in Italien erlebte, so sieht man, daß jene „Sehnsucht nach dem Lande der Kunst," jenes Streben, die „Kunst zu durchdringen," eine weit tiefere Bedeutung hatte, als etwa nur kunstkennerisch den Blick, oder zeichnend die Hand zu üben. Der Dichter und nicht der sein Lebelang dilettantisch gebliebene Zeichner klärte sich am Anblicke der classischen Schönheit. Welche Dichterwerke unter dem Einflusse dieser inneren Um- und Neugestaltung entstanden sind, weiß jedermann.

Die ersten Scenen im „Tasso" würden z. B. nicht den zauberhaften Localton haben, hätte ihn der Dichter nicht aus den Gartenhainen der Villa Borghese, Albani, Pamfili bei Rom geholt (nicht aus dem tristen, öden, staubigen Ferrara, wie Gruppe meint — wo in der That nichts dergleichen zu holen ist). Diese künstlerische Katharsis ist der eine und größte Gewinn. Goethe; er hatte aber auch noch andere Zwecke. Es sagt uns: er sei in Italien von einer ungeheuren Leidenschaft und Krankheit genesen — lange genug deutete man es auf jenes Sehnsuchtsfieber; seit wir die Briefe an Frau von Stein besitzen, verstehen wir erst die wahre Bedeutung jener Worte. Die Kur gelang vollkommen, Goethe wurde sein unnatürliches Verhältniß zur Stein los, leider nur um sofort in das etwas allzu natürliche zu Christiane Vulpius zu gerathen. Und wir täuschen uns schwerlich, wenn wir annehmen, er habe nicht allein der Stein, sondern auch seinem Weimarer Hof- und Amtsdienst für einige Zeit entfliehen wollen. Der große Dichtergeist lief Gefahr, an diesen zwei Diensten zu Grunde zu gehen. Er war es müde, sich mit Regierungsgeschäften zu belustigen und Hofluftbarkeiten zu arbeiten — denn diesen Eindruck macht sein damaliges Leben und Treiben in Weimar wirklich. Der Dichter des „Götz" und der „Iphigenia" als Gelegenheitspoet kleiner Festspiele zur Aufführung im Freien, zierlicher Verse zu Maskenzügen u. s. w.! Recht gnädig, daß er nicht auch noch die Bonbondevisen für das Zuckerwerk großer Hof- und Festtafeln dichten mußte! — „O wie fühl' ich in Rom mich so froh, gedenk' ich der Zeiten, da mich

ein graulicher Tag hinten im Norden umfing." Dieser grauliche Tag in Weimar war nicht bloß der physikalisch-atmosphärische. Die Philister in Weimar dachten über die ganze Sache, wie Philister eben denken können. Ein trüber Reflex dieser öffentlichen Stimmung ist uns in jenem Briefe des damals mit Goethe noch nicht befreundeten Schiller erhalten, wo er mit Bitterkeit bemerkt: „Goethe beziehe in Italien seine Besoldung für Nichtsthun." Als Goethe am Ende doch wieder in den graulichen Tag hinten im Norden zurück mußte, zauberte er sich das Scheinbild seines geliebten Italien herbei, wie es nur gehen wollte. Bauart und Einrichtung seines Hauses in Weimar, Gipsabgüsse, Copien der geschauten Kunstwerke u. s. w. mußten eine Art dürftigen Ersatzes bieten. Sein „Leben Winckelmann's," seine Uebersetzung der Selbstbiographie Benvenuto Cellini's sind eben auch Früchte dieser Stimmung und gehören recht eigentlich ergänzend zur italienischen Reise. Selbst für die älteren Florentiner u. s. w. scheint sich der unmittelbar empfangene Eindruck erst daheim einigermaßen geklärt zu haben. Die Stelle in den „Wahlverwandtschaften," wo von der Ausmalung der Capelle die Rede ist, kann als bemerkenswerther Beleg gelten. Bis etwa zum Anfang der kommenden neuen Kunstzeit mag Goethe's ausschließende Begeisterung für die Antike berechtigt heißen dürfen. Wer nimmt nicht Theil, wenn er ihn nach der Noth und Drangsal der Campagne in Frankreich unter den geschnittenen Steinen der Hemsterhuys-Gallizin'schen Sammlung kramen sieht?

Erst als er und sein fidus Achates Heinrich

Meyer sich dem beginnenden neuen Aufschwunge der Kunst, welche in Cornelius, Overbeck u. A. eine der alten herrlichen Kunstzeiten würdige Blüthe erleben sollte, im Namen der allein heilbringenden Antike unter dem Zeichen W. K. F. (Weimarer Kunstfreunde) mit Zacken und mit Gabeln und mit wilden Klapperstöcken entgegenstellten, als sie mit ihren kläglichen Kunstausstellungen und deren kläglichen Preisträgern eine ohnmächtige Opposition versuchten, stand er auf einem verlorenen Posten; der Bannspruch „Ecce signum W. K. F. fugite partes adversae" blieb ohne Wirkung und die von Goethe belobten „Treffs der W. K. Fs." gingen ins Blaue. Späterhin setzte sich der alte Herr mit der nicht mehr wegzuläugnenden und nicht mehr todtzumachenden neuen deutschen Kunst auf eine Art von Friedensfuß.

Wie bei Goethe nimmt die Kunst und deren Beurtheilung auch bei Kotzebue einen sehr bedeutenden Raum im Buche ein. Er bringt „statt einer Vorrede" ein „Verzeichniß von denjenigen, welche das Buch nicht lesen müssen" und nennt gleich als Nummer Eins „alle Künstler und sogenannten Kunstkenner; es wäre denn, daß es ihnen Vergnügen machte, alle Augenblicke mitleidig die Achseln zu zucken." Gegen die platte, öde, triviale Geistlosigkeit eines Speth erscheinen seine Urtheile, wenigstens in ihrer Fassung, allerdings völlig glänzend, sonst sind sie aber oft wunderbar genug. Ueber die bronzenen Fürstenbilder im Innsbrucker Dom fällt er z. B. das Verdict: „Da diese kolossalen Puppen weder Kunstwerth, noch Interesse der Aehnlichkeit besitzen, so thäte man eben so wohl,

Kanonen daraus zu gießen.“ In Italien hat er für die vor-raphaelische Kunst natürlich nur Blicke verächtlichen Mitleids, es sind „mehr oder minder gelungene Versuche, die Kunst aus ihrer Kindheit zu ziehen.“ Er erzählt uns als Neuigkeit, der Lehrer Tizian's habe Bellini geheißen, und erstaunt, als man ihm bei einem Madonnenbilde, das seinen Beifall findet, auf Befragen „einen Spanier Murillo“ nennt. Seine größte Freude ist es, den „Kennern“ gelegentlich einen Esel zu bohren.

Bei dem bekannten Relief im Capitolsmuseum „Perseus und Andromeda“ meinte einer dieser Herren: „es sei eine Heldenbewegung, daß Perseus der Befreiten nicht die Hand reiche, sondern sie beim Arme fasse.“ Mitnichten — triumphirt Kotzebue — der Künstler hat an jener Stelle nicht Marmor genug gehabt, das Motiv ist ein Nothbehelf! Nun wiederholt sich aber genau dieselbe Darstellung als Wandbild in Pompeji mehr als ein Mal, wo doch von „fehlendem Marmor“ keine Rede sein kann. Im vaticanischen Museum erregen Fragmente von Antiken, (auf welche unsere Archäologen mit Recht so großen Werth legen) Kotzebue's Spott: „Ich will es recht gerne glauben, daß es kostbare Fragmente sind; ich denke aber doch, die Römer und Griechen würden lachen, wenn sie sähen, wie sorgfältig wir jede zerbrochene Puppe von ihnen aufstellen, die sie selbst höchst wahrscheinlich würden weggeworfen haben.“

Daher läßt ihn auch der „berühmte Torso“ kalt; „es gehört blos ein Kenner wie Michel Angelo dazu, um in einer Statue, der Kopf, Arme und Beine fehlen,

das non plus ultra der Kunst zu erblicken.“ Auf Michel Angelo ist er gar nicht gut zu sprechen. Das jüngste Gericht ist ein „regelloses Genieproduct,“ — sein Hauptwerth besteht darin, daß „es keine einzige denkbare Stellung und Körperbiegung in der Welt giebt, die hier nicht anzutreffen wäre,“ — übrigens „wimmelt es von groben Schnitzern (in der Zeichnung), hier ein Bein zu lang, dort ein Arm zu kurz; hier ein Männerarm an einem weiblichen Körper, dort umgekehrt.“ (Kotzebue dem Michel Angelo die Zeichnung corrigirend — das ist doch wohl zu lustig!) Für Raphael hat unser Autor unbedingte Bewunderung und das will schon etwas sagen, denn nicht sehr lange vorher hatte der von den Zeitgenossen fast angebetete Raphael Mengs (in seinen 1786 von Prange herausgegebenen Abhandlungen) den Ausspruch gefällt: „dem großen Raphael habe der Styl der Schönheit gefehlt, den er weder aus den Schulen seiner Zeit noch aus den damaligen Sitten habe lernen können — er sei doch nur ein Nachahmer der Natur ohne Kenntniß der Idealschönheit.“ Es ist gewissermaßen eine Abnormität, daß Kotzebue für den von Mengs „barbarisch“ gescholtenen Albrecht Dürer entschiedene Vorliebe hat. Unter den neueren Künstlern ist Canova für ihn der Gegenstand entzückter Bewunderung, der Perseus im Vatican (diese Zuckerpuppe!) „ersetzt einen großen Theil des (damals von den Franzosen) Geraubten und behauptet unter den schönsten Werken des Alterthums kühn seinen Platz.“

Man darf aber die positiven Seiten von Kotzebue's Buch nicht verkennen, dessen Verfasser es weder an

Geist, noch (nach gewissen Seiten hin) an scharfer Beobachtungsgabe fehlte. Die Schilderungen des italienischen Volkslebens, besonders in seinen komischen Seiten, sind fast durchwegs vortrefflich — oft wahre, mitten aus dem Leben gegriffene Genrebilder, voll warmer Farbe und köstlich charakterisirter Figuren. Wer sollte über den Vorleser auf dem Molo in Neapel, über die scrivani publici, über den fahrenden Wunderdoctor Mauro Guerra, genannt „Gamba curta", nicht lachen! Eine Straßenprügelei zwischen zwei scheinbar anständigen „Damen" in Neapel schildert Kotzebue mit dem niederen, aber unwiderstehlichen Humor eines Jan Steen oder Adrian Brouwer, — sogar eine Hinrichtung in Neapel weiß er uns so zu erzählen, daß uns der entsetzliche Gegenstand nicht abstößt. Das Capitel „einige Straßenscenen in Neapel" würde in jeder Chrestomathie seine Stelle ehrenvoll einnehmen. Auch für Naturschönheiten und Naturereignisse hat Kotzebue einen hellen Blick und warme Empfindung. Seine Schilderung eines heftigen Gewitters, das ihn und seine Reisegenossen am Peipus-See überrascht, verdient ein Meisterstück zu heißen; kaum minder trefflich ist seine Beschreibung des eben in einem Ausbruche befindlichen Vesuv. Seine Schilderung der pontinischen Sümpfe bringt in wenigen Zeilen ein reizendes Bild der so verrufenen Gegenden; und in einem Brieffragment: „ein Morgen in den Apenninen" kömmt er Goethe auf Schrittesweite nahe — abgerechnet einige Züge ungesunder Sentimentalität und hinwiederum philiströser Trivialität; — zu den ersten gehört, wenn sich der Autor zum Fenster hinaus, das er „mit nassen Augen verläßt," „in der Stille

der Nacht, über die beleuchteten Bergzacken hinüber" mit seinen „abgeschiedenen Lieben unterhält" — zu den anderen das breit und umständlich geschilderte Kochen des Frühstückkaffee's durch die Reise- und Lebensgefährtin, Kotzebue's Frau.

Wenn Kotzebue erzählt, wie ihm der Schnabel gewachsen, und gut erzählt, weil besagter Schnabel gut gewachsen war — so erzählt dagegen Stahr, wie der liebe Gott nie von Natur aus irgendeinen Schnabel hat wachsen lassen — es ist ein künstlich angesetzter Bildungs- und Intelligenzschnabel und die Schreibart die schlimmste Manierirtheit des „Geistreichseins." Mancher kleine Zug selbst ist oft höchst wunderlich, wie wenn Stahr einmal den Vesuv „in schwarzer Deutlichkeit" daliegen sieht. Nur die schreiendste Ungerechtigkeit könnte es verkennen, daß Stahr's Buch wahrhaft glänzende Seiten hat, manches feine Kunsturtheil, manches geistvolle Wort bringt. Aber so viel ist sicher: es giebt kein Bild Italien's, wie es sich eben dem klaren, unbefangenen Blicke zeigt; Alles erscheint nach sehr merklichen und darum verstimmenden Absichten zurechtgelegt und zurechtgerückt, und überall ist's nur des Herrn eig'ner Geist, in dem die Sachen sich bespiegeln, oder vielmehr er benützt Alles und Jedes, um sich darin zu spiegeln. Das Zurechtmachen jedes bedeutenden oder unbedeutenden Ereignisses zum gerundeten Kunstwerk wird am Ende fast unausstehlich. Man sehe, wie liebenswürdig, natürlich und einfach Goethe sein kleines Abenteuer in Torbole, seine Begegnung mit den Strolchen von Assisi, seinen Besuch bei dem griesgrämigen Gouverneur in Messina, seinen

Verkehr mit Cagliostro's Angehörigen erzählt, und halte daneben, wie sich Stahr die freundliche Aufnahme, welche er bei einer schlichten Bürgerfamilie in Arles findet, sofort zum „Reise-Idyll" appretirt oder wie er an einem ihn lebensgefährlich bedrohenden, wüthigen Bauer bei Albano den Zürnenden als ästhetische Erscheinung zu würdigen Fassung genug besitzt, oder wie er bei einem heftigen Seesturm, wo die übrigen Passagiere des Dampfers die vier letzten Dinge vor Augen sehen, Muße findet, philologische Nutzanwendungen auf Horaz'sche Verse zu machen. Seitdem und neuestens hat uns Stahr mit einem „Winter in Rom" beschenkt. Da ist es nun erstaunlich, welche Streiche zuweilen seine Bildung seiner Phantasie spielt. Vor dem Sarkophag mit der Gallierschlacht im Capitol bekömmt er z. B. plötzlich zu seinem Jubel die Erleuchtung, es sei dasselbe Kunstwerk, das nach Suetons Erzählung Nero bei seinem letzten Ritte nach Rom zufällig erblickte und als gutes Omen begrüßte. In einer Ecke des Reliefs sieht man nämlich einen römischen Soldaten, der einen gallischen Krieger bei den Haaren gepackt hat und mit dem Schwerte ausholt; das soll nun die Darstellung sein, von welcher Sueton sagt: „quum annotasset insculptum monumento militem Gallum ab equite Romano oppressum tractum crinibus u. s. w." — Standen denn die Sarkophage an der offenen Straße und nicht vielmehr im Innern der Grabtempelchen? Auch ist dieser Eques leider zu Fuße, auch zieht er den Gallier nicht beim Haar, sondern hat den Knieenden eigentlich beim Kopfe gepackt, um den Todesstreich sicherer zu führen! — Diese Phantasie-

täuschung Stahr's ist ein Seitenstück zu dem in Rom von ihm entdeckten „Portrait Lessing's," von dem in Europa Lärm gemacht wurde, bis sich zuletzt das betrübende Resultat ergab, es sei irgendein anderes, wildfremdes Menschengesicht. Wie unwahr, wie affectirt werden alle diese Schönthuereien und Schönrednereien künftig erscheinen, wenn sich Zeitgeist und Zeitgeschmack geändert haben werden!

Italienischer Frühling.

Wenn im Norden die Tage kürzer werden und die Nächte kühler und die Schwalben Rath zu halten anfangen über die Reise nach dem Süden, dann setzt sich auch das große Heer der Italienfahrer in Bewegung und zieht über die Alpen — dieses einleitende Andante maestoso voll mächtiger Accorde zu dem brillanten Allegro assai vivace Italien's — es zieht über die Alpen in das Land des blaueren Himmels und der milderen Sonne. Denn „Italien muß man im Herbst besuchen," das steht unter den Glaubensartikeln der Touristen obenan. „Im Frühling, der ohnehin nicht die schönste Jahreszeit in Italien ist, kehrst du wieder zu deinen Studien nach Deutschland zurück," schreibt Jean Paul's Don Gaspard seinem Sohne, und es ist, als habe er damit das Stich- und Commandowort für alle Welt geschrieben, auch für die Leute, die sich daheim keineswegs, wie Jean Paul's Albano, an den Studiertisch setzen, sondern sich abermals, nur anders als in Italien, amüsiren wollen. Jean Paul construirte sich freilich sein Italien (im „Titan") wie die Maler den Drachen des heiligen Georg, den sie auch niemals in natura gesehen haben.

Sein Verdict über den italienischen Frühling ist eines der Errata, die ihm dabei unterliefen, und ein recht schlimmer Mißgriff, denn auch in Italien ist der Monat des Lenzes, was der alte deutsche Logau sagt: „dieser Monat ist ein Kuß, den der Himmel gibt der Erde, daß sie jetzund seine Braut, künftig eine Mutter werde.“ Freilich hat es sich Jean Paul dann bequem gemacht, er läßt seinen Helden im Spätherbst reisen, im Frühling heimkehren, mischt aber für seine Naturschilderungen der Zwischenzeit die vier Jahreszeiten wie Kartenblätter durcheinander und spielt immer die Farbe aus, welche er für seine poetischen Zwecke eben braucht. Man mag es ihm als dichterische Licenz passiren lassen, wenn man kein Pedant ist, wie ein mir bekannter schätzbarer Dramaturg, zu dessen größten Freuden es gehörte, nachzuweisen, daß die Mondviertelrechnung in Shakspeare's „Sommernachtstraum“ nicht zusammengehen will.

Ein schöner, milder Winter in Italien ist für den Nordländer, der daheim Alles in Schnee und Eismassen begraben weiß, ein Gegenstand des Erstaunens. Er verwundert sich, wenn ihn in der Weihnachtswoche in den Höfen der berühmten Kreuzgänge im Lateran und bei St. Paul der Duft der blühenden Rosenwildniß begrüßt, welche, Busch neben Busch, den Raum füllt; er verwundert sich, wenn er am Neujahrstage in der Campagna zwischen den Mauerresten irgend eines zertrümmerten Römergrabes Blauveilchen pflücken kann. Der Lorbeer, die immergrüne Eiche, und was sonst seine Blätter behält, gibt der Vegetation in der Landschaft ein Aussehen, welches dem landschaftlichen

Charakter des Winters in den nördlichen Gegenden so sehr widerspricht, daß nur die fernen, beschneiten Bergkuppen, welche sich blendend vom blauen Himmel abheben, an die Jahreszeit erinnern. Dazu ist die Luft von großer Reinheit, die Fernen treten mit unglaublicher Klarheit hervor, das Auge des Spaziergängers vor der Porta Pia unterscheidet in dem stundenweit, entfernten Tivoli jedes einzelne Haus, und die Sonnenuntergänge verklären die Bergzüge mit dem entzückendsten, wechselnden Farbenspiel, besonders ist der Moment zauberhaft, wo Nähe und Ferne wie in rosenfarbenem Feuer brennt, um dann tiefblauen, violetten Farbentönen zu weichen, bis das Dunkel endlich Alles rasch einhüllt, wenn sich nicht im klarsten Mondschein das Licht in neuer Herrlichkeit zeigt. Die milde, wohlthuende Sonnenwärme der Mittagsstunden, die kühle Frische der Morgen geben das vollste Behagen. Der Winter 1865—1866 war so; freilich wußten ihn selbst die Römer nicht genug zu preisen. Die sogenannte Regenzeit, welche um S. Bibiana, das ist am 2. December, anfängt und wochenlang sündflutartigen Regenguß nach sündflutartigem Regenguß herabschüttet, blieb diesmal ganz aus. Ein seit Jahren in Rom seßhafter Freund, dessen Aussprüche für uns Neulinge Orakel waren, griff jeden Tag den Laubfröschen ins Handwerk und prophezeite Regen — der folgende golden aufgehende Morgen strafte ihn jedesmal Lügen. Die Naturstimmung blieb die eines überaus milden, schönen Nachsommers, wie wir ihn bei uns zuweilen zu Anfang October genießen, wo der klarste blaue Himmel über

der gleichsam still gewordenen Erde unsäglich friedlich ruht und ein leiser Hauch von Wehmuth Alles wundersam verklärt. Aber nicht jeder Winteraufenthalt in Rom glückt so. Fängt die heilige Bibiana ihr Winterregiment an, dann wird die Sache schlimm genug, denn in Rom ist eben Alles großartig, auch das schlechte Wetter. Man übersetzt als Schuljunge höchst gleichgültig aus Sueton's „Nero" die Stelle von der Bestattung des Britannicus: „inter maximos imbres eum translatitio extulit funere," bis man an Ort und Stelle kennen gelernt hat, was so ein maximus imber in Rom zu sagen hat. Es ist ein Platzregen in Permanenz, alle Dachrinnen speien rauschende Wasserströme. breite Bäche fluthen durch die Gassen, von den Stufen der Flachtreppe beim Capitol plätschert es gleich den Wasserkünsten irgend eines fürstlichen Parkes stromhaft herunter, jede Stufe eine kleine Cascade; der unebene Boden des Forum bildet allerorten scharfe Stromschnellen, im Innern des Pantheon, welches — bekanntlich fensterlos — sein Licht durch eine weite Kuppelöffnung erhält, steht ein kleiner Teich und spiegelt Säulen und Altäre wider. Für Momente läßt der Regen nach, die Wolken reißen, es zeigen sich Flecke blauen Himmels, die Sonne blickt mit stechender Wärme durch — aber da sehen die Albaner-Berge schon wieder finster und drohend herüber, schwarzblaue, schwere Wolkenmassen wälzen sich heran, die Sonne verschwindet — und abermals speien die Dachrinnen und fluthen die Bäche — und so weiter.

Ich würde dieses wochenlange Regenwetter das Schrecklichste in der Welt nennen, wären die naßkalten

Regentage des Spätherbstes in Venedig nicht womöglich noch schrecklicher. Was soll der Fremde in Rom, für den jeder zwischen den Zimmerwänden zugebrachte Tag ein Verlust ist, anfangen? Von Ausflügen, vom Genusse der Naturschönheiten kann keine Rede sein, die Ruinen starren ordentlich wie riesige Todtenschädel unheimlich durch den Regenguß, die Fresken in den Kirchen, die Gallerien in den Palästen liegen in trübe Dämmerung begraben, selbst die Götter Griechenlands im Vatican schauen verdrießlich darein und Laokoon schneidet ein doppelt schmerzliches Jammergesicht. Nur der Forscher, welcher eigens gekommen, in Bibliotheken und Archiven zu wühlen, mag mit dem Dichter rufen: „Jupiter Pluvius, heut' erscheinst du ein freundlicher Dämon" — er kommt wenigstens nicht in Versuchung, sein Auge statt auf alte Codices, auf die Wundergestalten Rafael's zu richten, oder sich den Tag in Albano oder Frascati herumzutreiben, statt fein fleißig in der „Vaticana," oder in der „Casanatensis," oder in der „Corsiniana" zu sitzen. Die Phrase vom „ewig blauen Himmel Italien's" mag verantworten, wer sie der Erste in Umlauf gebracht. — Neben dem „sanften Wind" welcher nach Mignon's Versicherung von diesem „blauen Himmel weht," bringt der Glutwind aus Afrika, der Scirocco, oft genug eine Reihe in dumpfen, grauen Wolkendampf gehüllter Tage voll lastender, brustbeklemmender Schwüle, welche man, in seltsamem Widerspruche zugleich aufgeregt und abgespannt, verdrossen hindämmert. Man begrüßt aufathmend die erlösende Tramontana, welche den Himmel wieder rein fegt und die Nerven stählt, mag sie auch die eisigsten

Pfeile schießen. Dann aber kann es zur Winterszeit freilich auch recht bitter kalt werden. Der anerkennenswertheste Vorzug der „wälschen Kamine" ist, daß die Früh-Renaissance sie zu brillanten Kunstwerken zu gestalten verstand (wovon man in der Camera de' Scarlatti des Dogenpalastes in Venedig, im Palaste zu Urbino u. s. w. Prachtexemplare aufsuchen mag); was sie für Erwärmung leisten, ist weniger zu berücksichtigen. Die Wärmbecken, die sogenannten Scaldini, sind vollends eine bittere Ironie. Wie oft hätte ich in dem herrlichen runden Saale der Florentiner Laurenziana mit der oben offenen Kuppel — wenn ich nach stundenlangem Arbeiten mir die Lage der Insassen des neunten Dante'schen Höllenkreises lebhaft vergegenwärtigte — eran l'ombre dolenti nella ghiaccia — wie oft hätte ich da all' die architektonische Pracht gerne für einen ehrlichen deutschen Kachelofen hingegeben! An meinem Schreibtische spielte ich daheim früh Morgends vollends eine sonderbare Figur — aus einem gewaltigen Fußsacke halb hervorragend wie ein Bernhardskrebs aus seiner Muschelschale, die Schultern mit einem Plaid drapirt, mehr einem Samojeden als einem Insassen Hesperiens gleichend. Stieg die Sonne, dann entpuppte ich mich freilich, um im warmen Sonnenschein den Lungarno entlang zu flattern, bis mich die Abendstunden zwangen, mich wieder in Fußsack und Plaid einzuspinnen. Der mächtige Wechsel der Temperatur nach den Tagesstunden ist dem Nordländer besonders auffallend. Ich fuhr einmal, es war in der zweiten Hälfte Januars, mit einigen Freunden vor Sonnenaufgang von Rom

nach Tivoli; die Campagna war weit und breit weiß bereift, die Kälte höchst empfindlich. Mittags brannte die Sonne dergestalt auf die Terrasse vor dem Rundtempelchen der Vesta, daß wir unseren dort im Freien aufgestellten Mittagstisch in den Schatten rücken mußten. Bietet nun auch trotz aller großen und kleinen Unbequemlichkeiten ein Winteraufenthalt in Italien des Angenehmen, Schönen und Guten eine Ueberfülle, so gestehe ich doch, daß ich, allen Touristen-Traditionen zuwider, eine Frühlingsfahrt, etwa mit den ersten Tagen des April beginnend und mit den ersten Tagen des Juni endigend, entschieden vorziehe.

In glänzenden Farben steht die Fahrt, welche ich in solcher Jahreszeit gemacht, vor meiner Erinnerung. Schon der Reisetag von Wien nach Venedig war so herrlich, wie nur ein blauer, sonniger Vorfrühlingstag sein kann. Ueberall grüne Saaten, angrünende Hecken, rauschende Wiesewässerchen, am Himmel leicht getuschte Federwölkchen; an den Waldrändern und Straßengraben schmelzende Schneestreifen. Ueber den Semmering hinüber zeigten sich im frischen Rasen schon Gelbblümchen, in den Wäldern wurden schon einzelne Vogelstimmen laut. Die lieben Singvögel unseres Frühlings sind ein großer Vorzug gegen Italien! Der Italiener betrachtet die Ornithologie hauptsächlich durchs Küchenfenster. „Liebst du die Nachtigall?" fragte ein verliebter Deutscher seine italienische Schöne. „Auf Zwiebel gebraten außerordentlich!" erwiederte diese. Die lieblichen Sänger: Lerche, Nachtigall, Drossel u. s. w., erfahren, gleich manchen Dichtern, die ja auch „Sänger" sind, erst nach dem Tode die gebührende

Schätzung ihres Werthes. Ich habe zuweilen in der Campagna bei Rom eine Wachtel schlagen hören, in dem Kastanienwalde zwischen Camaldoli und Neapel sang eine einzelne Nachtigall — rara avis in terris! Wo man die Vögel nicht verfolgt, weil die Polizei ihr Veto dazwischenruft, wie im Park von Capo di Monte oberhalb Neapel, sind sie zahlreich. — Doch: weiter hinab nach Steiermark, wo es schon wieder kräftiger grünte! Gibt es etwas Entzückenderes, als aus dem sprossenden Vorfrühling plötzlich in den vollblühenden Lenz hineinzufallen, wie er die Reisenden in Italien erwartete? Beim ersten Morgenlichte passirten wir freilich vorerst die öden Steinfelder von Sessana-Prosecco. Es ist eine trostlose Gegend und fast mitleiderregend zu sehen, wie sich die Menschen quälen, diesem chaotischen Durcheinander von Steinen und Steingerölle da und dort ein Fleckchen urbaren Landes abzugewinnen. Meist liegt letzteres in kleinen, seichten amphitheatralischen Mulden, wo über irgend ein aus dünnen Baumstämmchen locker zusammengeflicktes Gerüste Reben gezogen sind oder wo mattgrüne Saaten aufsprießen, welche aussehen, als blieben sie lieber in der Erde. Aber in Ober-Italien war schon Alles von Mandelblüten roth; man sah vor Blüte im Wortverstande kein Blatt, und blühende Rapsfelder dehnten sich wie ungeheure gelbe Teppiche zwischen dem zarten Grün der Cerealien. Die Rebe, von Baum zu Baum geschwungen, trieb hier kaum erst noch ihre Augen, bei Pisa blätterten sich letztere schon in zartes Laub auf, im Albaner-Gebirge hinter Rom trug der Weinstock schon sein junges Grün, und hinter Capua,

bei Neapel, Sorrent u. s. w. sah es vollends aus, als sei alles zum Triumpheinzug des Dionysos und seines lustigen Gefolges festlich aufgeschmückt. Die Fläche von Ferrara bis Bologna ist in dem Gedichte „Italien" das prosaische oder, besser gesagt, das ökonomische Blatt. Diese weiten Plainen mit ihrem endlosen Feldbau, ihren endlosen, durch Rebenguirlanden verbundenen Ulmen und ihren endlosen hinziehenden Pappelreihen sehen eigentlich nur gegen Ende Mai erfreulich aus, wo die ganze Vegetation dieses Getreide- und Weinbaues ihre schönen Wochen hat; dieser hohe, vor Ueppigkeit schwarz-grüne Weizen, die breiten, kräftigen Festons von Weinlaub die Vorstellung eines ganz überschwenglichen Segens geben — gegen das glückliche Campagnien verhält es sich freilich, wie allenfalls poetische Prosa gegen hohe Poesie. — Aber da zeigten sich schon die wohlbekannten Hügel mit der krönenden Marienkirche und dem Zickzack der zu ihr emporführenden Arcaden, Asinelli verneigte sich von weitem: da lag Bologna. Ich liebe diese Stadt; es ist mir immer ein Leid, so oft ich, von Zeit und Umständen gedrängt, vorbeifahren muß, ohne dort Station machen zu können. Sobald man über die Höhe der Apenninen bei Pitecchio hinüber ist und die Berghänge gegen Pistoja herunterrollt — man muß diese Gegenden sehen, beschreiben lassen sie sich nicht — ist der Kalenderzeiger der Vegetation wieder, als habe ihn eine allmächtige Hand plötzlich um einen Monat vorwärts gerückt. Der Feigenbaum treibt seine Knoten — an den Südhängen des Vesuvs werden wir freilich schon reifende Feigen finden. Aber welch eine Mondnacht in Pistoja!

Von den Apenninen her strömte belebender kühler Hauch, die Gärten, welche die Stadt weit und breit umgeben, dufteten, Gassen und Plätze lagen im warmen, gelben Mondlicht taghell da, überall wandelnde Gruppen schwatzender und lachender Menschen.

Das war nun ein Abend, wie man sich ihn träumt, wenn man hinten im Norden bei zehn Grad Kälte hinter dem Ofen sitzt. Als ich ein Jahr früher diese Gegenden gegen Ende November passirte, liefen die Leute in Bologna in ordentlich russisch anzuschauenden Riesenpelzen und mit frostblauen Nasen herum. Im Pisaner Campo Santo hielt es damals nicht einmal der Custode, der freundliche Signor Carlo vor Frost aus; wir liefen rasch durch, und beneideten die Heiligen Ephesus und Potitus, welche auf einem der Wandbilder vorgestellt sind, wie man sie eben in einen Feuerofen steckt. Wie herrlich war diesmal die grünende Wiese des Domplatzes mit seinen drei marmornen Wundergebäuden, wie herrlich der Campo Santo! Diesmal saß Signor Carlo behaglich neben der Eingangsthür (denn alle Augenblicke pochte Jemand); vor den wundervollen Wandgemälden Orcagna's und Benozzo Gozzoli's standen Gruppen von Beschauern, in den hofartigen Raum zwischen den vier mächtigen Corridoren schien hell die goldene Frühlingssonne, die Pfriemen der schwarzgrünen Cypressen ragten in einen tiefblauen, unbewölkten Himmel, den üppigen Rasen schmückten vollblühende Rosenbüsche. Der Zusammenklang der holdesten Naturschönheit des jungen Lenzes und edelster alterthümlichen Kunst gab dem Orte und der Stunde einen unbeschreiblichen Zauber. Von Rom und seiner Umgebung will ich zur Durchführung meiner Thesis

(der Leser merkt es schon, daß ich überreden will, er solle im Frühling nach Italien reisen und soll sich diesen guten Vorsatz auf das letzte Blatt seines Baedeker notiren) statt alles Anderen einen Ausflug ins Albaner-Gebirge in einem flüchtigen Aquarellbildchen schildern — für gewissenhafte Historiker bemerke ich, daß es Sonntag den 26. April 1868 gewesen. Der Morgenzug der Eisenbahn schaffte unsere kleine Karawane rasch nach Frascati. Dort umdrängten uns natürlich sofort Männer und Jungen und boten ihre Sommari (Reit-Esel) an. Ich kann nicht umhin, dem meinen hier ein kleines Ehrendenkmal zu setzen. Der Esel in Italien ist, wie ich behaupte, gar kein Esel, sondern ein Talent, das sich in der Stille, ein Charakter, der sich in der Welt bildet. Mein Sommariello z. B. hatte ganz entschieden die menschliche Eigenschaft des Ehrgeizes. Er wollte stets vorantraben. Ritten wir einmal in dicht gedrängter Gruppe, so brach er, gleich der „bitteren Qualität" Jacob Böhme's, „also heftig aus dem Centro, als ob er Primus werden wollte." Er hatte auch die gute Eigenschaft, sich nicht unversehens zu wälzen, ein Eselsargument, gegen welches Götter selbst vergebens kämpfen. Wir trabten also gemüthlich die Höhe hinter Frascati hinan.

Siehe, da lag vor uns ein weites herrliches, wunderbares Glorienland (ich bitte um Verzeihung, wenn ich einen Jean Paul'schen Ausdruck borge), ein Glorienland voll Berg und Hügel und Thal und Ausblick auf weite Flächen, voll Gruppen lichter Oelbäume und dunkler Eichen, auf einem Hügelrücken die Klosterburg Grottaferrata mit ihren Thürmen und Zinnen. Wie

ganz anders jetzt, als da ich die Gegend im Winter gesehen — sie glich jetzt einer blühenden Schönheit von siebzehn Jahren, damals aber, um im Gleichnisse zu bleiben, eben dieser Schönheit, wenn sie das „canonische Alter" hinter sich hat, wo man allenfalls sagt: „es ist wunderbar, wie sie sich conservirt hat." Die kahlen Bäume, deren es zwischen den immergrünen eine stattliche Menge gibt, bilden doch endlich einen unerfreulichen Anblick, das abgefallene Laub, das rauschend den Pfad deckt, erinnert an den Winterschlaf der Natur — ganz anders, wenn so Alles vollbelaubt prangt, die Büsche blühen, über den sonnigen Weg pfeilschnell zierliche Eidechschen schlüpfen. Der frische, frühlingsgrüne Wald hinter Marino mit seinen epheu-umsponnenen Stämmen, der Spiegel des Albaner-Sees, Castel Gandolfo, die Riesenbäume der sogenannten Galleria: ein Bild nach dem anderen rückte vorüber. Und nun die lieblichste der Natur-Idyllen, der Nemi-See. Ich hatte ihn im Januar gesehen, er hatte mich schon damals durch seine Lage entzückt. Jetzt aber lag er wie in einem grünen Kranze von Laubwald. Wir ritten von Genzano aus bis an den Seerand herab und rund um den See. Ich war in der That wie bezaubert. Durch das grüne Gitter der Bäume blickte silbern der Seespiegel; blaue, gelbe, rothe Waldblumen in unendlicher Pracht säumten das Ufer, Bäume, ganz in Blütenschnee gehüllt, beugten sich über das Wasser, als wollten sie das Spiegelbild ihrer Schönheit schauen. Da sah ernst der alte Burgthurm von Nemi herab von dem kühn in den See vorspringenden steilen Felsen, an dessen Fuß ein herabrauschender Wasserfall eine klappernde Mühle trieb; baumartig

ſtarke Weinſtöcke umarmten das braune Geſtein und hüllten es in Weinlaub und Weinblüte. Und doch fand ich dieſe Ueppigkeit, dieſe Schönheit hernach durch den Armidagarten der Umgebungen Sorrento's mit dem ſüß betäubenden Duft ſeiner Orangenhaine, mit dem paradieſiſchen Chaos ſeiner übermächtigen Blütenfülle, ſeiner übermächtigen Vegetation noch überboten; jenes Sorrento's, wo Himmel, Erde und Meer drei einander umarmende Grazien ſind. Ich konnte jubeln wie ein Kind, wenn ich ganze Felſenwände in gelbe Schmetterlingsblumen gekleidet fand oder ganze, von den Terraſſen herabhängende Roſenguirlanden. Wenige Wochen ſpäter, und die Gluthitze des Sommers macht Schmetterlingsblumen und Roſen welken, bräunt die grünenden Fluren — und erſt der nächſte Frühling ſchüttet wieder ſein ganzes Füllhorn von Blüten über den Garten Europa's, das ſchöne Italien.

Ein Bilderbogen voll Figuren.

Wie dem liebenswürdigen Schwärmer Walt (in den „Flegeljahren") wirft dem Wanderer und Reisenden „die Zauberlaterne des Lebens spielend bunte laufende Gestalten auf seinen Weg." Manchem trefflichen Manne, manch' edler Frau, mit welchen ihn dieser Weg zusammenführt, möchte er zum Freundschaftsbunde die Hand reichen: „Bleibt bei mir." Vergebens! Der rasche Strom des Lebens, welcher sie herangetragen, entführt sie ebenso rasch, und die dargereichte Hand hat eben nur Zeit zu flüchtigem Händedrucke des Abschiedes nach flüchtiger Reisebekanntschaft. Daneben laufen freilich hundert gleichgiltige Menschengesichter mit, gelegentlich irgend eine ergötzliche Figur, ein origineller Kauz, auch verschiedenes Gesindel. Manches Bild lächelt den Wanderer in der Erinnerung noch lange an. So werde ich einen Jungen von etwa sieben oder acht Jahren aus Capri nie vergessen, welcher mir auf Befragen den Weg zu den sogenannten Faraglioni (zwei gleich Riesenaltäre aus dem Meere ragenden Felsenklippen) wies. Das leibhaftige Ebenbild des Engelsknaben auf Rafael's „Madonna von Foligno," klug, gesprächig, naiv, erzählte er mir unterwegs Alles,

was seine kleine Person anging: wie er ein Waisenknabe sei, da sein Vater beim Korallenfischen an der Küste von Afrika umgekommen, wie ihn sein älterer Bruder erhalte, freilich seien sie sehr arm u. s. w. Neben den Faraglionen setzte sich das Kind auf ein Mäuerchen und starrte mit dem Ausdrucke stiller, tiefer Trauer ins Abendroth, während Thränen in seinen großen schwarzen Augen zitterten; es dachte wohl des ertrunkenen Vaters. Wie oft tritt das Bild meines Aufenthaltes auf Capri, diesem wunderbaren Meeres-Idyll, das mir nach dem tosenden Lärm und Gedränge Neapel's wie ein Paradies des Friedens erschien, vor meine Seele — und so oft ich Capri's gedenke, sehe ich den kleinen Enrico auf dem Mäuerchen sitzen und schwermuthsvoll ins Abendroth schauen. Den vollsten Gegensatz zu dem kindlichen Führer auf Capri bilden die Führer, Ciceroni, Facchini u. s. w., die den Reisenden gleich einem Schwarme Wespen anfallen, wenn er in Livorno landet, oder in Pisa oder in Pistoja aus dem Waggon steigt (diese Orte sind mit solchem Volke besonders gesegnet) — Bursche, deren man sich nur erwehren kann, wenn man mit ihnen ungefähr so umspringt, wie Ariost's rasender Roland mit der Armee des Königs Cimosco. Wo (wie in Bologna) auf dem Bahnhofe große Hotel-Omnibusse die Reisenden erwarten, flüchtet man sich rasch wie in einen Rettungskasten hinein, und blickt ruhig durch's Wagenfenster auf das bunte Getümmel. Bunt genug geht es auf den Bahnhöfen und in den meist sehr gefüllten Waggons her. Die Ueberfüllung der letzteren rührt zum guten Theil davon her, daß die italienischen

Bahnen durchaus kein gegen Gepäckschein aufzugebendes Freigepäck erlauben, dagegen Handgepäck, so viel das Herz begehrt. Natürlich bringt jeder Reisende an Koffern und Köfferchen, Schachteln, Cartons, Reisetaschen u. s. w. so viel in sein Coupé, als er nur kann; mit bewundernswerther architektonischer Geschicklichkeit baut er aus seinen „Bagagli" eine Art babylonischen Thurmes rasch auf und zwängt sich dazwischen auf den Sitz, wie es eben gehen will, was nicht immer ohne Unheil abläuft, wie denn z. B. mir selbst einmal eine wohlbeleibte Venezianerin zwischen Venedig und Mestre meinen neuen, in Rom gekauften, quer auf den Rücksitz gelegten Regenschirm entzweisaß. Wahrhaft beängstigend sehen oft die Gepäckmassen aus, die im Coupé auf das Haupt des Reisenden von ihren Handgepäckgittern herabdrohen, gleich jenem über dem Haupte der Verdammten in Virgil's Hölle hängenden Felsen, „jam jam lapsura cadentique adsimilis." Eine Papiermüllerin aus Fabriano, in deren Gesellschaft ich einmal von Rom nach Foligno reiste, wurde mir in der That merkwürdig. Nachdem eine Anzahl Kinder, eine Wärterin, ein geistlicher Vetter als Beistand in allen Leibes- und Seelennöthen und die Frau Papiermüllerin selbst eingestiegen, folgte Koffer nach Koffer, Schachtel nach Schachtel, Bündel nach Bündel — ich hätte fast wie Macbeth vor dem Geisterzug der Könige gerufen: „Soll das dauern bis zum jüngsten Tag?!" Nicht lange, und das Coupé war eine wohleingerichtete Kinderstube, oder vielmehr eine wohlversehene Haushaltung. Wir waren noch nicht in Corese, so holte Mama Papiermüllerin für die lieben Kleinen

einen Ciambello (ein bretzel- oder kringelartiges Gebäck) von wahrhaft stupender Größe heraus — der Ciambello hätte einem leidlich corpulenten Reisenden sehr gut als sogenannter Sitzkranz dienen können. Dürstete eines der Kinder, so zog Mama unter dem Sitze ein großmächtiges Blechgefäß voll Wasser hervor — kurz, es mochte vorfallen, was da wollte (und bei Kindern fällt viel vor!), sogleich waren die erforderlichen Utensilien zur Hand. Mama erschien mir endlich schon fast wie der graue Mann im „Peter Schlemihl" (eigentlich ist es der Teufel), welcher aus seinem Tornister augenblicklich hervorholt, was man eben braucht und begehrt, zuletzt sogar einen Postzug Rappen. In Narni, dem antiken Nequinum, wurde Mama Papiermüllerin von der Nemesis ereilt. Die königlich italienische Douane beguckte ihre Berge von Gepäck Stück für Stück — einige neue, aus Rom mitgenommene Knabenhüte wurden, wie man es in Oesterreich nennt, „beanständet" und für zollpflichtig erklärt. Umsonst protestirte der geistliche Vetter — der Papst in eigener Person würde vergebens protestirt haben. Erst als angesichts der zusehenden Zollbehörde die Hüte den betreffenden jungen Fabrianesen aufgestülpt und tadellos passend befunden wurden, beruhigten sich die Zöllner. Die Römer leiteten den Namen Nequinum bekanntlich von Nequitia hominum (menschliche Bosheit) ab; ich äußerte gegen den geistlichen Vetter die philologische Vermuthung, daß wahrscheinlich schon zu Römerzeiten in Narni oder Nequinum Gepäcks-Visitation gehalten worden sei. Meist trifft man in den Waggons willkommenere Gesellschaft als jene Niobe von Fabriano.

Auffallend war es mir allerdings, ganz elegante Damen unterwegs ihre Cigarre mit vollstem Raucherbehagen verdampfen zu sehen. Ein schönes Mädchen mit einer Cigarre im Munde macht mir immer den Eindruck, als sehe ich eine Rose, über welche eine Spinne kriecht. Wenn die holden Wesen nur wüßten, welchen fatalen Raucherzug sie um die Mundwinkel bekommen! In Cortona kamen an das Coupé, in dem ich in Gesellschaft eines holländischen Fabrikanten und eines jungen, feinen Florentiners saß, aus dem Wartsaale zwei junge, über die Maßen elegante Damen in brillanter Toilette herangerauscht: neckisch-kokette Hütlein schräg auf die Rabenlocken gedrückt, feine Maskenschleier, Schmuck an Hals und Armen, tadellos weiße Handschuhe, reiche, nur etwas zu bunte Seidenkleider. Nicht lange und die schönen Cortonesinnen zogen halbellenlange Cigarren aus der Reisetasche und zündeten sie gemüthlich an, nachdem sie (weder der Holländer, noch der Florentiner, noch ich selbst rauchte) höflichst gefragt: „Es wird die Herren doch nicht incommodiren, wenn wir rauchen?" Ein Stückchen aus der verkehrten Welt! In Arezzo verließen uns die beiden Landsmänninnen der heiligen Margherita, in deren Nachahmung sie es mir, ich muß es offen sagen, einstweilen nur zum *ersten* Theile ihres Lebenswandels gebracht zu haben schienen — ob sie in Arezzo blieben, um Guido's Solmisation an Ort und Stelle zu studiren, oder aus anderen Gründen, wage ich nicht zu entscheiden. Zur Ehre der Wahrheit muß ich bekennen, daß ich Damen, welche wirklich der *guten* Gesellschaft angehörten, in Italien nie rauchen sah, wenigstens nicht öffentlich. Es war am Ende

trotz Maskenschleier und Seidenkleid doch immer Demimonde. Mit wirklich gebildeten und achtbaren italienischen Damen, (überhaupt mit gebildeten Italienern) umzugehen, hat eine eigene Anmuth. Sie sind insgemein (um es in ihrer eigenen Sprache auszudrücken) molto graziosi und molto affabili. Besonders sind Männer, welche in ein reiferes Alter einzutreten anfangen, meistens sehr liebenswürdig. Junge Leute haben dagegen oft eine ganz eigenthümliche, halb geckenhafte Niaiserie und in ihrem ganzen Benehmen etwas, ich wüßte es nicht anders auszudrücken, Kindsköpfisches. Das locker und nachlässig um den Hals geknüpfte Tuch, der nach rückwärts gestülpte, auf dem Occiput sitzende Hut gibt ihnen überdies zuweilen einen Zug vom Bruder Liederlich. Aber wirkliche Ungezogenheiten erlauben sie sich höchst selten. Es ist ein eigener Sinn fürs Schickliche in diesem Volke. Allerdings habe ich es einmal als besondere Ausnahme im Waggon zwischen Livorno und Pisa erlebt, daß einige junge Bursche den Einfall hatten, „Mora" zu spielen; das mit aller Lungenkraft herausgestoßene tre — sette — cinque u. s. w. machte uns Anderen die Ohren gellen.

Wer gut Italienisch spricht und für das Land, dessen Merkwürdigkeiten und die Bewohner Antheil erkennen läßt, der wird seine Reise- und sonstige Gesellschaft fast durchweg äußerst angenehm und sogar mannichfache Förderung durch Rath und That finden. Höfliche Verwunderung: „Parla molto bene l'italiano" ist insgemein das erste Zeichen des gewonnenen Vertrauens. Mit schroffen, hochmüthigen Benehmen ist

dem Italiener nichts abzugewinnen. Wer ihn, und wäre es ein Lazzarone oder Bettler, verächtlich wie ein tieferstehendes Wesen behandelt, wer dazu das Italienische nicht versteht oder es ungeschickt radebrecht, dafür aber in der Meinung, das sei die Allerweltsprache, mit seinen Guineen oder Napoleons in der Tasche klappert, dem wachsen die Unannehmlichkeiten wie eine aufkeimende Saat von Drachenzähnen unter den Füßen, und man wird überdies von allen Seiten her bemüht sein, ihm die Last seiner Guineen oder Napoleons nach Möglichkeit zu erleichtern. Er bekommt den Ehrentitel „forestiere buono“ (wer gegen Prellerei und Ueberhaltung durch gemachte Erfahrungen gewappnet ist, heißt forestiere cattivo); für diesen Titel wird er aber allerdings beträchtliche Taxen zu zahlen haben. Der Wirth, der Cameriere, der Lohnkutscher, der Krämer und so weiter hinab bis zum Bettler, der auf der Scalinata von Trinità de' Monti zerlumpt und malerisch im Sonnenscheine liegt (oder an heißen Tagen umgekehrt im Schatten), oder der dem Fremden, wenn dieser die Portalstufen einer Kirche hinansteigt, mit geschäftig dienstfertiger Hast den brettharten und brettschweren Ledervorhang des Einganges weghebt, bis zum kleinen Jungen, der seine Stiefelreinigungs-Anstalt an der Straßenecke oder vor der Thür des Caffè aufgeschlagen und zum Hohne der eben im Hôtel blankgewichsten Stiefel des Vorübergehender diesem zuruft: Eh! lucidar gli stivali — sie Alle sehen den forestiere buono für einen vorüberflatternden Zugvogel an, für einen Goldfasan, dem man in der Eile so viel von seinen Goldfedern ausrupfen muß, als sich eben

erhaschen läßt. In der Osterwoche herrschen in Rom für Wohnungen u. s. w. wahre Schwindelpreise — was will der ankommende Fremde auch machen, der, von Hôtel zu Hôtel fahrend, überall den Bescheid erhält, es sei „tutto pieno come un ovo," und doch nicht Lust hat, bei den vier wasserspeienden Löwen neben dem Obelisk auf Piazza del Popolo zu übernachten? Natürlich schlagen auch in den Kaufläden u. s. w. zu solchen Zeiten die Preise auf. Ohnehin machte man über die Römer schon im Mittelalter den Wortspielwitz: Deus ubicunque trinus, sed Romae Deus quatrinus. Wer bei einer raschen Reise von wenigen Wochen begreiflicherweise fast nur mit Leuten zu thun hat, die in ihrem Erwerbe ganz auf den Reisenden angewiesen sind, der wird freilich mit dem Dichter rufen: „Vetturini trotzen mir nun, es schmeichelt der Kämm'rer, und der Bediente vom Platz sinnet auf Lügen und Trug," und mit dem Dichter schelten: „Noch ist der Fremde geprellt, stell' er sich wie er auch will; deutsche Redlichkeit suchst du in allen Winkeln vergebens" — daher denn der Fremde (besonders der von einer Lust- oder Hochzeitsreise aus Italien heimkehrende Norddeutsche) zu Hause kaum anders reden oder schreiben mag, als mit sittlicher Entrüstung. Anders, wem es gegönnt ist, länger in Italien unter seinen Bewohnern zu weilen, und der dort noch andere Menschenclassen kennen lernt, als „Vetturini, Kämm'rer und Bediente vom Platz." Es ist in Stahr's Buch eine der schönsten und liebenswürdigsten Seiten, daß er sein Verhältniß zu seinen Wirthsleuten (Bürgern, nicht Hôteliers) in Rom, in Aricia, in Sorrent mit

so großer Herzlichkeit betont, es in so warmen Farben malt — Schilderungen, deren Wahrheit Jeder zu würdigen wissen wird, der je bei ehrbaren Bürgersleuten ein Monatzimmer bewohnte; und umgekehrt fällt es bei Goethe auf, daß er diese Seite, kühl und vornehm, gar nicht berührt, höchstens nur von seiner Hauswirthin die lächerliche Geschichte zu erzählen hat, „wie die Katze die Zeusbüste anbetet." Und selbst auch die Gastwirthe an Orten, die noch nicht durch die Heuschreckenzüge der Touristen depravirt sind (wie es auch z. B. von der weiland biederen Schweiz, vom Rhein gilt) wird man gutmüthig und billig finden — freilich muß man von ihren Alberghi nicht verlangen, daß im Thore ein bandelierbehängter Portier faullenze und daß dem ankommenden fremden Erdengotte sofort Kellner entgegenfliegen, welche schon fast wie junge Gesandtschafts-Attachés aussehen, und muß keine Speisekarte erwarten, wie bei den Frères Provençaux in Paris. Entschieden vom Halse mag sich der forestiere cattivo die Ciceroni halten, welche (besonders in Rom) umhergehen gleich brüllenden Löwen, zu sehen, welchen sie verschlingen. Wer von Italien geistigen Gewinn und Belehrung haben will (und wahrlich, es ist dort die reichste zu haben!), der erwarte sie nicht, wie leider so Viele thun, im Geschwätz des Cicerone und allenfalls in den Notizen seines Baedeker oder Förster zu finden, er bereite sich daheim ernstlich vor, er trachte an Photographien, Abbildungen, gediegenen Schilderungen soviel wie möglich zu sehen, zu lesen. Es erleichtert an Ort und Stelle die Auffassung erstaunlich. Geradezu unschätzbar ist in diesem Sinne ein

Cicerone, der aber nicht auf zwei Beinen herumläuft, sondern im Buchhandel zu erfragen ist; ich meine Jacob Burckhardt's vortreffliches Buch, welchem der Autor diesen Titel gegeben — einen Titel, der fast das einzige ist, was ich dabei wegwünschte; was haben diese geistvollen, gediegenen, anregenden und belehrenden Schilderungen aus der Kunstgeschichte mit einem solchen Cymbalum mundi oder urbis zu schaffen, das den ihm verfallenen Fremden von Ruine zu Ruine, von Gemälde-Gallerie zu Gemälde-Gallerie, von Kirche zu Kirche schleppt und dabei seine Lection zum tausendstenmale hersagt, wie er sie zum erstenmale hergesagt, das immer auf dieselben Reisenden- und Handwerksburschen-Wahrzeichen mit Fingern zeigt und oft vom Edelsten und Bedeutendsten, das hart daneben liegt, keine Sylbe weiß? Dazu haben sie ihren Stolz, wenigstens erzählt man davon in Rom eine ergötzliche Geschichte: „Ein Cicerone begleitet einen Sohn Albion's nach Frascati; natürlich ermangelt er nicht, ihm die benachbarten Ruinen Tusculum's zu zeigen und deutet bei jener Villa, in der man Ciceros' Tusculanum erkennen will, emphatisch auf die Trümmer: „Questo è la villa del celebre Cicerone!“ Der Sohn Albion's fragt, ohne eine Miene zu verziehen: „Chi era chouesto Sciscerone?“ — „Ma!“ erwiderte sein Führer, „era un Cicerone, come noi altri!“ Der Sohn Albion's schüttelt leise den Kopf: „Come era possibile, che un Sciscerone era proprietario d'una ouilla tanto magnifica, come chouesta?“ — „Eh, Signore,“ ruft der Andere mit halb unwilligem Blicke, indem er mit der Linken in die rechte Flachhand schlägt, „in quei

tempi le mancie eran ben altre, che adesso!!“ Ob der Sohn Albion's diesen Wink verstanden, wissen wir nicht; aber hübsch ist es, sich vorzustellen, wie sich Cicero sein Tusculanum von lauter Trinkgeldern erbaut, die ihm großmüthige Söhne Albion's gespendet. Eine andere Menschenclasse, gegen welche sich der Fremde fast beständig auf dem Standpunkte der Abwehr, des Zurückweisens halten muß (er müßte denn unaufhörlich fahren wollen), sind die Lohnkutscher. Der römische Fiacre ruft dem vorübergehenden Fremden ein scharf herausstoßendes fragendes „Eh?“ zu, wobei er, wie von einer elastischen Feder emporgeschnellt, vom Kutschbocke auffährt und die Peitsche wie beschwörend gegen den Himmel hebt. Wird sein Anerbieten nicht beachtet, so setzt er sich; aber nur um im nächsten Augenblicke abermals aufzuschnellen und einen zweiten Fremden mit seinem „Eh?“ zu begrüßen. Der Lohnkutscher in Neapel begnügt sich aber noch beiweitem nicht mit so bescheidenen und entfernten Andeutungen. Er setzt sein Fuhrwerk in Trab und fährt halbe Gassen weit hinter dem Fremden her, der vor ihm herläuft, wie nach der alten Naturgeschichte die Warn-Eidechse vor dem Crocodil, und ist der Fremde im zweiten Theile des „Faust“ belesen, so mag ihm der Passus aus der Maskenballscene einfallen: „Wechselseitige Versuche, zu gewinnen, zu fangen, zu entgehen und festzuhalten, geben zu den angenehmsten Dialogen Gelegenheit.“ Sehr glücklich vereint sich Ciceronenschaft und Lohnkutscherthum im venetianischen Gondolier; er kennt und nennt jeden Palast, an dem eben seine Gondel mit uns vorübergeleitet. Dabei

ist er insgemein ein guter, ehrlicher Bursche, der nur die sonderbare Eigenheit an sich trägt, daß er mit seiner Fahrtaxe ganz zufrieden abzieht, sobald man ihn aber zu belohnen meint und ihm etwas über die Taxe gibt, sofort jenem gespenstigen Bettler aus Raimund's „Verschwender" nachartet, der, je reichere Gaben er erhält, immer noch nach mehr schreit. Der schlaue, vielgewandte Patron, der rudernde (statt barbierende) Figaro, zu dem deutsche Romane und Comödien aus der „Geisterseher-" und „Abällinozeit" den venetianischen Gondolier machten, ist er freilich nicht. Es ist aber das Loos italienischer Figuren, von den Künsten nach Kräften aufgeputzt und idealisirt zu werden. Diese unaufhörlichen Fischer und Schiffer und Gärtner und Banditen und Mädchen von Albano an den Wänden unserer Kunstausstellungen — sehen sie nicht aus wie ein dem Tanzsaale entlaufener Costümeball? Ihre Urbilder hausen vorzugsweise auf der spanischen Treppe zu Rom, wo sie wohlherausgeputzt sich herumtreiben, bereit, sich gegen gleich bare Bezahlung abzeichnen und abmalen zu lassen. Eine Familie wird dem Reisenden dort besonders auffallen. Es ist ein Campagna-Hirt oder Bauer, den man sogleich als das Original zahlloser Genrebilder wiedererkennt; ihn begleiten zwei Töchter, die schon vor einigen Jahren Schönheiten ersten Ranges zu werden versprachen und redlich Wort gehalten haben. Dazu zwei wunderschöne Jungen von Söhnen. Wie sie aber so in ihrer wohlgeschonten, leise, aber schlau corrigirten und zurechtgemachten Volkstracht angerückt kommen, nehmen sie sich neben dem übrigen, natürlichen Volke ganz maskenhaft-fremdartig aus — wie lebendig

gewordene Figurinen. Daß man im ernsten, sogar im großen Style idealisiren und doch sehr wahr in höherem Sinne sein könne, zeigen Leopold Robert's „Schnitter," ein Bild, das seine Berühmtheit vollauf verdient, während Riedel, Pollak u. s. w. uns nur salonfähige Abbildungen conventionell herausstaffirter Modelle geben. Die Vortrefflichkeit manch anderer Schilderungen begreift man erst, wenn man in Italien die Originale kennen gelernt. Wer z. B. je mit einem römischen Advocaten gewöhnlichen Schlages zu thun gehabt, kann erst die herrliche Schilderung des Doctor Azecca-Garbugli in Manzoni's „Promessi sposi" ganz würdigen. So ist auch Donizetti's „Dulcamara" ein unübertreffliches Charakterbild des fahrenden Wunderdoctors, des Zahnarztes. Ein Prachtexemplar trieb vor dem Pantheon in Rom sein Wesen, ein zweites auf der Riva de Schiavoni in Venedig. Der Venezianer hatte auf seinem Wagen sogar ein drei Mann starkes Orchester, Pistontrompete, Flügelhorn und Serpent. „Ras't dieses Volk, daß es zum Zahnreißen Musik macht?" Mir fiel dabei ein Vers aus einem lustigen Ritterstück der Wiener Leopoldstadt ein, wo vom Turnier die Rede ist:

„Damit man keinen hört o weh schrein,
Schlagen Trompeten und Pauken drein."

Der Gesundheitspass von Orbetello.

Das gewaltsam heftige Auftreten der Cholera zu Ancona im Sommer 1865 setzte ganz Italien in Furcht und Schrecken. In den Cafés, in den Waggons der Eisenbahnen, auf den Promenaden, in geselligen Kreisen — überall ertönte in den Gesprächen das ominöse Wort: „il Colera“ (denn im Italienischen ist die Cholera ein Masculinum); Morgens nahm Jedermann die Zeitungen hastig zur Hand, um vor Allem im Bullettino sanitario nachzusehen, wie es in Ancona, Neapel, Bari, Trani, Palermo u.-s. w. stehe, und wer sich irgendwie indisponirt fühlte, dachte sofort an Tod, Grab und Ewigkeit. Die Apenninen waren für diesmal eine Art Schutzmauer und der Po eine Art Grenze; während an der Ostseite des Gebirges und selbst noch in Bologna, in Ferrara einzelne Fälle vorkamen, blieben Pistoja, Florenz und was sonst am westlichen Abhange lag, verschont, und nordwärts drang das Uebel nur bis in das kleine Oertchen Pontelagoscuro am südlichen Ufer des Po mit einem flüchtigen Auftreten. Triest mit seiner Umgebung war nicht ganz frei geblieben, dagegen erfreute sich Venedig des besten Gesundheitszustandes, und so auch Rom, wo,

während man in Florenz von einem Ausbruche der Seuche in der ewigen Stadt redete, die Dinge so vortrefflich standen, daß im November einmal zum Erstaunen der Aerzte und der Polizei binnen fast einer Woche überhaupt gar kein Todesfall vorkam. Die noch gesunden Orte suchte man durch Contumaz-Anordnungen möglichst zu sichern — wer aus einer verdächtigen Gegend kam, wurde wenigstens nebst Gepäck in der Einbruchsstation gründlich mit Chlorkalk durchräuchert. Die Reisenden husteten und schimpften, die Zeitungen schrieen und schrieben über die „nutzlosen und lästigen Räucherungen;" in Desenzano, erzählte man, habe man ein kleines Kind geradezu erstickt. Die Gesundheits-Polizei ließ sich nicht irremachen und brachte den Reisenden nach wie vor ihre Räucheropfer, oder vielmehr sie machte die Reisenden zu Opfern der Räucherungen. Im Kirchenstaate ging man noch gründlicher vor. Wer über die Grenze wollte, mußte sich durch einen amtlichen Gesundheitspaß ausweisen, daß er mindestens vierzehn Tage sich an einem unverdächtigen Orte aufgehalten habe, was übrigens weder ihn noch sein Gepäck vor dem beliebten Chlorkalk rettete.

Ich glaube aber wahrhaftig, daß jene Köchin Recht hatte, welche behauptete, es sei ein übel angebrachtes Mitleid, die Krebse wegen des Lebendig-gesotten-werdens zu bedauern, sie seien es eben schon gewöhnt. Wer damals in Italien viel reiste, wurde so oft genöthigt, die von der Eisenpfanne brodelnden Chlordämpfe einzuathmen, daß er sich endlich, wenn die Polizei mit maliziöser Höflichkeit und einem „Favoriscano i Signori!" die enge Pforte ihres Rauchkämmerchens öffnete, kaum

anders fühlte, als etwa ein Nichtraucher, welcher in ein mit Tabakqualm gefülltes Zimmer treten soll. Ich für meine Person hatte zuerst auf dem Bahnhofe in Venedig meinen Antheil bekommen. Man nahm in der Lagunenstadt die Sache so genau, daß zwei von meinen Freunden, welche archäologische Wißbegierde nach dem zwei kleine Stunden entfernten Inselstädtchen oder Inselvorstädtchen Venedigs, dem alten Torcello und seiner Kirche S. Fosca geführt, beim Heimgondeln angerufen, angehalten und auf einem kleinen Inselchen durchräuchert wurden, wie es — mit dem Kärrner in Shakspeare's „Heinrich IV." zu sprechen — „kein König in der Christenheit besser verlangen könnte." In Padua bestand ich eine zweite, flüchtigere Räucherung. Fortan hatte ich, wenigstens für Toscana, libera pratica. Ich verweilte einen ganzen Monat in Florenz und fuhr endlich mit dem Gesundheitspasse in der Tasche über Pisa-Nunziatella nach Rom ab. In dem Bergneste Montalto an der päpstlichen Grenze, wohin mich die schwerfällige Diligence bei dunkler Nacht brachte (die Eisenbahn endete damals in Nunziatella und fing erst in Civitavecchia wieder an), ging das Räuchern wieder los und mußte der Gesundheitspaß der Grenzbehörde, die ihn schärfstens prüfte, übergeben werden. Auf dem Bahnhofe in Civitavecchia räucherte man zwar nicht uns, aber unser Gepäck, und zwar, da Koffer und Reiseschachteln keine Lungen haben, in Chlordampfwolken, auf denen allenfalls Jupiter und alle zwölf großen Götter hätten Platz nehmen können. Da nun aber die Reisenden in den Höllenbrodem hineinmußten, um Koffer und Schachteln zu öffnen und hernach

wieder zu schließen; und alle die Schlösser aufzusperren, alle die Riemen zu lösen nicht im Handumdrehen ging, so wurden wir gleichsam durch eine Kriegs- oder Polizeilist (gewissermaßen meuchlings) abermals durchräuchert. Während meines monatelangen Aufenthaltes in Rom erlosch die Seuche, es wurde für meine Heimfahrt freie Bahn.

Es fügte sich, daß ich im Herbste 1866 abermals nach Rom reisen mußte. Ich hatte diesmal einen Freund — er möge hier Walter heißen — zum Reisegefährten. Statt des vorjährigen Choleraschreckens trafen wir diesmal in Ober-Italien nichts als Jubel, wehende weiß-roth-grüne Fahnen, blasende Musikbanden und ganze Scharen von Reisenden, welche nach Venedig eilten, um die Feste mitzumachen, welche dort zur Feier des ersten Besuches des Königs veranstaltet wurden. Einige Cholerafälle in den fernsten Winkeln, an der sardinisch-französischen Grenze und in Bergamo, wurden nicht beachtet: schlimmer sah es im Neapolitanischen aus, wo nicht nur Neapel selbst, sondern auch Foggia, Molfetta u. s. w. abermals heimgesucht wurden. Wir ließen für diesmal das festestrunkene Venedig links liegen und fuhren von Mestre gleich über Padua und Ferrara nach Bologna, wo wir Rasttag halten wollten. Der Krieg des verflossenen Sommers hatte die Vollendung der Eisenbahnstrecke Rovigo-Ferrara verhindert, die Paduaner Impresе Franchetti und Capello schleppten die Reisenden noch in sehr schlechten Omnibussen das trostlose Stück Weges von Rovigo durch die schnurgerade, endlose Pappel-Allee über Polesella nach Pontelagoscuro und weiter bis Ferrara. Die Gegend

zeigte überall die Spuren des Krieges; rechts und links neben der Chaussee lagen auf den Feldern gefällte Baumstämme wie gefallene Krieger; die Forts, welche im vorigen Jahre ihre gähnenden Kanonen so trotzig hatten vorragen lassen, waren gesprengte Trümmerhaufen. Wir passirten den Po und wurden vor der wohlbekannten Stella d'Oro in Pantelagoscuro eben in einen anderen Wagen gepfercht, als ich den Conducteur auf dem zweiten rückwärtigen Wagen mit italienischer Rabbia auf Jemanden einzanken hörte, welcher nur einzelne ohnmächtig abwehrende Phrasen in deutscher Sprache entgegensetzte. Ich eilte dem Bedrängten zu Hilfe und fand einen Mönch aus irgend einem polnischen Kloster, den letzteres in Ordens-Angelegenheiten nach Rom abgesendet hatte, obschon er nur Polnisch und Deutsch, aber kein Wort Italienisch verstand. Der Streit mit dem Conducteur, ein Mißverständniß, war mit zehn dolmetschenden Worten beigelegt, und fortan klammerte sich der polnische Mönch an mich und Walter, wie ein in Wassergefahr Gerathener ans rettende Brett; der kindlich gutmüthige, ganz unerfahrene Mensch, das leibhafte Ebenbild des Klosterbruders aus „Nathan dem Weisen," suchte uns in Florenz wieder auf, betrachtete uns überhaupt als seine Schutzgeister, wir nannten ihn endlich scherzweise unter uns „das hochwürdige Ueberbein." Er verließ Florenz zwei Tage früher als wir; ich gab ihm eine geschriebene Marschroute und eine Instruction über Alles, was er zwischen Florenz und Rom zu thun und zu lassen habe, mit. Er wünschte uns allen Segen des Himmels und fuhr ab.

Ein wundervoller, blauer Nachsommertag machte meine und Walter's Reise über Pisa, Livorno, Cecina u. s. w. zu einer sehr angenehmen; wir rollen weiter und weiter und endlich wohlgemuth in den Bahnhof von Orbetello. Siehe, da sitzt das Ueberbein. „Himmel!" ruft Walter, „er ist trotz Ihrer Marschroute irgendwo übel angekommen." Wir rufen, er eilt mit freudigem Gruße auf uns los. „Haben sie meine Marschroute nicht benützt?" — „Ja." — „Und sind trotzdem noch hier in Orbetello?" — „Ja." — „Was in Aller Welt —" — „Euer Wohlgeboren haben in der Marschroute den Gesundheitspaß vergessen." — „Den Gesundheitspaß?" — „Ja." — „Aber in ganz Ober- und Mittel-Italien ist ja der beste Gesundheitszustand!" — „Thut nichts, habe gestern von Nunziatella zurückmüssen nach Florenz um den Gesundheitspaß. Ist fünfzehn oder zwanzig anderen Personen auch so ergangen. Kommen ohne Gesundheitspaß nicht über die päpstliche Grenze." — „Wir müssen also zurück nach Florenz?" — „Ja." Freund Walter, sonst ein Muster von Geduld, wetterte jetzt, daß das mittelländische Meer aufschäumte und das vor uns liegende Cap Argentaro erbebte. Wir riefen den Conducteur, welcher die Richtigkeit der Angaben unseres Mönchleins bestätigte und uns den Mephisto-Trost gab: „Ihr seid die Ersten nicht!" Der Zug war indessen schon wieder in vollem Gange, der freundliche Conducteur rieth uns, von Nunziatella mit dem in wenigen Minuten nach unserer Ankunft gegen Florenz abgehenden Train nach Orbetello zurückzufahren und auf dem Bahnhofe nach einem gewissen Brogni zu fragen, welcher uns Alles aufs beste

vermitteln werde. „Der Medicus in Orbetello," fuhr der Conducteur fort, „hält jetzt seine Ernte; mit Gesundheitspässen verdient er jetzt in einem Tage mehr, als sonst mit Krankenvisiten in einem Monat." Wir fuhren zurück, fragten nach Signor Brogni und fanden einen ernsten, wohlmeinend aussehenden Mann, Wirth in Orbetello und Besitzer eines Wägelchens, das Reisende, die in Orbetello bleiben wollten, den mehr als halbstündigen Weg vom Bahnhofe dahin schaffte. Ich hatte in Förster's Handbuch gelesen, Orbetello habe eine „äußerst merkwürdige Lage," und so machte ich mir den Trost zurecht, daß ich bei dieser Gelegenheit eine Merkwürdigkeit Italiens, wenn auch wider Willen, kennen lernen werde. Die Lage ist in der That eigen. Gegen das gewaltige Cap Argentaro, dessen mächtiger, breiter Berg inselartig aus dem Meere aufsteigt und an dessen Fuße die kleine Festung Orbetello liegt, führen durch eine träge Lagune zwei schmale Dämme. Orbetello selbst ist eine kleine, düstere, verräucherte italienische Stadt, still und voll Spuren des Verfalles. Eine bleierne Schläfrigkeit scheint weit und breit auf Allem zu liegen: auf dem regungslosen, den Himmel bleich spiegelnden, von keinem Boote belebten Gewässer der Lagune, über welche höchstens gelegentlich eine weiße Möve im Zickzackfluge hastig hinstreicht, auf dem kahlen, felsigen Berge Argentaro, auf den grasbewachsenen Gassen und Plätzchen der Stadt, sogar auf den Schildwachen. die gähnend von den zerbröckelnden Wällen herabschauen. Aber bei Brogni fand ich endlich einmal einen echt italienischen Albergo alten Styles, wie ihn die Touristen,

die aus dem modernen, eleganten „Hôtel Nova York“ in Florenz ins moderne, elegante „Hôtel Serny“ in Rom und von da ins „Hôtel de Russie“ in Neapel u. s. w. eilen, gar nicht mehr zu sehen bekommen, wenn sie nicht ein widriger Wind, wie uns, in irgend einen solchen Erdenwinkel verschlägt.

Fast das ganze Erdgeschoß des Hauses füllte eine ungeheure, gegen die Gassenseite im weiten Bogen offene, innen schwarzgeräucherte Küche, mit einem mächtigen Herde inmitten, auf dem ein lustiges Feuer brannte, und neben dem die Padrona, Frau Brogni, eine junonische Matrone, mit einem eigenen würdevollen Anstande schaltete und waltete. Am Eingange lungerten malerische Gestalten in zerlumpten Mänteln. Die Tochter des Hauses, erst kürzlich verheiratet, eine feine, zarte Schönheit mit wachshellem Teint und dunklen Sternenaugen, war der Mutter zur Hand; eine sibyllenhafte Alte, vielleicht einst die Amme der Tochter, machte sich auch zu schaffen. Unser Mittagsmahl, bestehend aus Gemüse und Seefischen, wurde uns, ehe man an die Bereitung ging, in culinarisch einstweilen noch unveredeltem Zustande vorgewiesen. Während diese Edulien für uns gekocht, gesotten und gebraten wurden, lief einer der Jungen, welche sich als hilfreich geschäftige Genien in der Küche umhertrieben, den Signor Medico herbeizuholen. Noch ehe wir uns zu Tische setzten, kam der Medico wie ein Wirbelwind zur Thür hereingesaust. Der italienische Landarzt ist eine ganz originelle Figur, das directe Gegentheil der schweren, ernsten, bedächtigen Gravität seines deutschen Collegen. Er hat etwas vom Figaro und etwas vom Dulcamara;

flink, beweglich-lebendig — sobald er den Mund öffnet (und er öffnet ihn sogleich), stöbern ihm, wie nach Homer's Schilderung dem Odysseus, die Worte gleich Schneeflocken; seine Toilette hat etwas beinahe Stutzerhaftes; der Wurf seines Hutes, der Schwung seines Halstuches hat etwas Genial-Kühnes, „Triumphirendes" möchte ich sagen; er ist eine wunderbare Mischung von Incroyable und Respectsperson; über Allem aber schwebt ein Hauch jener anmuthigen „Gentilezza," welche dem Italiener angeboren scheint. Ein solcher Arzt, glaube ich, braucht den Apotheker (Speziale) gar nicht zum Bundesgenossen; ohne Arzneien discurirt und complimentirt er den Tod vom Krankenbette weg und zum Krankenzimmer hinaus. Unser Orbetellaner Medicus, Signor Nanotti, fand zu seiner wahren Beruhigung nud aufrichtigen Freude weder an meinem Freunde noch an mir irgend eines der bekannten Symptome der Cholera, pries in schwungvoller Rede unser vortreffliches Aussehen, sodann den vortrefflichen Gesundheitszustand in Orbetello überhaupt und flog zum Zimmer hinaus, um sofort den Gesundheitpaß zu schreiben und vom Podestà visiren zu lassen. Indessen thaten wir den Broccoli in padella, den gesottenen und gebratenen Triglie und Sfoglie alle Ehre an, und labten uns an einem sehr jungen, aber sehr angenehmen Weine — vino di S. Giovanni, wie mir die junge Frau sagte. Ich glaube, er heißt so in Erinnerung an den Evangelisten Johannes, als er das Buch in der Offenbarung verschlang — genau dieselbe dort beschriebene Wirkung. Während wir speisten, umringten uns fast alle Hausgenossen mit naiver, kindlicher Neugierde und wollten von der Welt

da draußen etwas hören. Die alte Sibylle warnte vor den Briganten zwischen hier und Montalto und rieth meinem Freunde Walter, die Barschaft in die Stiefel zu stecken und die goldene Uhrkette zu verbergen. Endlich kam Doctor Nanotti wieder angestürmt, brachte das gehörig geschriebene, gesiegelte und contrasignirte Document und empfahl sich, als ihm der generöse Walter eine stattliche Verehrung in die Hand drückte, mit einem lauten Evviva. Die Sonne sank eben hinter Cap Argentaro, als uns Vater Brogni's Wägelchen wieder über den Damm zurück auf den Bahnhof schaffte. Im Coupé des Florentiner Zuges, welches uns aufnahm, fanden wir einen sehr feinen, sehr vornehmen spanischen Herrn, der stolz und unzufrieden aussah, und die Welt durch eine Sattelbrille mit verächtlichen Blicken betrachtete, neben ihm seine Gemahlin, vornehm-kühl, blaß, schweigsam und von Welt und Leben offenbar überaus gelangweilt; ferner einen deutschen Philologen, dessen Riesenstatur an den alten Gottsched erinnern konnte, und gegen den kleinen, schmächtigen Spanier seltsam abstach; endlich einen italienischen Geistlichen, der still vor sich hinsann. Ich erzählte unser Mißgeschick und fragte die Herrschaften, ob sie mit Gesundheitspässen versehen seien. Der Philolog zog die Augenbrauen in die Höhe, der Geistliche seufzte, der Spanier erwiderte kurz und stolz: „Je suis muni d'un passeport de l'ambassadeur espagnol.“ Die Diligence schleppt uns die lange Marterfahrt von Nunziatella nach Montalto — doch ohne daß die von der Sibylle angekündigten Briganten irgendwo aus

dem Korkeichenwalde blicken. Dafür in Montalto das herkömmliche „Smontino, smontino!“ — das wohlbekannte enge Thürchen öffnet sich, die wohlbekannte kahle Kammer nimmt uns auf und wir bekommen Chlorkalk zu riechen. Schon meinen wir, Alles sei mit dieser Ceremonie vorbei und der leidige Gesundheitspaß unnöthig, als man uns zur Polizei beruft. Nun wird den Paßlosen doch schwül. „Könnte ich nicht durchschlüpfen?“ fragte leise der Philolog. Für eine solche Gottsched-Figur schwer auszuführen. „Sagen Sie, Ihr Paß sei für drei Personen!“ Da das Document deutlich nur von den Signori Ambros e Walter sprach, so ging das wieder nicht. Der Spanier lächelt verächtlich, seine Gemalin verzieht keine Miene. Im Bureau nimmt uns ein hinter einen Schreibtisch gepflanzter public character die Pässe ab. Der Spanier reicht stolz den Paß seines Gesandten hin. „Vabbene,“ sagt der public character, nachdem er das Papier durchgesehen, „ma ci vuol anche il certificato di salute.“ Der Spanier geräth ganz außer sich, tobt, pocht, droht. Mit einem Gesicht, welches der Büste des älteren Cato Ehre machen würde, erwidert der public character, indem er ruhig in seinem Vormerkregister weiterschreibt, auf jede solche Explosion: „Questo non fa per me; in tutto questo che c'entro io?“ Kurz, nach halbstündigem Gezänk wird der Don, seine Dame, der Philolog und der Geistliche in die Diligence, welche uns eben hergeschleppt hatte, eingepackt, um sich nach Nunziatella zurückschleppen zu lassen, und nach Orbetello zum allgemeinen Helfer in der Noth, dem trefflichen Doctor

Nanotti, zu eilen. Ich konnte mich des Mitleids nicht erwehren, als ich die armen Opfer in den Kasten kriechen sah, während wir Anderen durch die pechdunkle Nacht weiter gegen Corneto und Civitavecchia fuhren. Einige Tage später begegnete ich dem Spanier mit seiner Gemahlin in der Via de Condotti zu Rom.

Römische Ostern.

„— — ein Glück, daß Du's gesehen hast"
ich spüre schon die ungestümen Gäste!"

Diese Mephistoworte sprach ich zu mir selbst, als ich die Occupation Roms und dessen Erhebung zur Hauptstadt Italiens erfuhr, wenn es anders eine Erhebung heißen kann, aus der Hauptstadt der Welt die Hauptstadt des regno d'Italia geworden zu sein. „Ein Glück, daß Du's gesehen hast!" So viel ist wohl sicher, daß Rom die einzigen Eigenthümlichkeiten, die es eben zu jenem Rom machten, welches den Gegenstand unserer Sehnsucht bildete, ehe wir es noch betreten, und das, nachdem wir dort gewesen, erst recht der Gegenstand unserer Sehnsucht blieb, bei der neuen Ordnung der Dinge schwerlich behalten wird. Als ich im Februar 1866, unmittelbar aus dem fröhlichen Bacchanal des römischen Carnevals, einsam im Cabriolet der Diligence bei hellstrahlendem Mondschein über den Ponte molle fuhr, gegen la Storta und weiter nach Ronciglione und Viterbo und Orvieto, da fühlte ich lebhaft, was einst der deutsche Dichterfürst empfunden — es war mir wie ein Abschied vom Leben.

Es ist ein eigener Eindruck, wenn man aus

Florenz, aus Neapel nach Rom kömmt. Es ist, als trete man aus dem Equipagenlärm, dem Toilettenglanz einer Auffahrt zu Hof und Festball, aus dem Getöse eines wimmelnden Marktgewühles in eine stille weite Kirchenhalle voll Orgelklang und Weihrauchduft. Auf manche wirkte Roms Zauber sogleich — so auf Goethe; bei anderen war es, wie Braun (in seinen „Studien aus den Ländern alter Cultur") es schildert: „Der Zauber stieg langsam, langsam aus der Erde; dann aber hieß es: Rom für immer!" Ganz entzogen hat sich diesem Zauber schwerlich Jemand. Florenz hat für das Glück, eine Zeit lang die Residenz des Re-galantuomo gewesen zu sein, einen Preis gezahlt, von dem ich unentschieden lasse, ob er ein billiger war oder nicht. Es wehte früher unter dem Regiment der Großherzoge, deren Weisheit Toscana zum gesegnetsten aller Länder gemacht, dort etwas, das ich „mediceische Luft" nennen möchte. Statt dessen finden wir jetzt Pariser Boulevardlärm, Pariser Boulevardpracht, von der die Geister Lionardo Bruni's, Macchiavell's, Fra Angelico's und Michel Angelo's sich unwillig abwenden. In Rom wird, wenn es Residenz geworden, auch vieles, vielleicht alles, anders werden. Alle Welt wird darüber jauchzen, mit Ausnahme der — Römer. Als Karl V. die Moschee zu Cordova theilweise aus dem maurischen in den damals landläufigen Renaissancestyl umgebaut fand, sagte er: „Ihr habt zerstört, was nur einmal in der Welt vorhanden war, und habt dafür hingestellt, was man aller Orten findet." Es wird in Rom ohne Zweifel gar manches besser werden. Die Paß- und Visita-

tionsschererein werden aufhören, die schlechten Holzbänke der Waggons zweiter Classe zwischen Civitavecchia und Rom werden Polster bekommen, die römische Post, welche vermuthlich deswegen so nahe am Pantheon steht, weil, wer mit ihr zu thun hat, geneigt ist, alle Götter anzurufen, wird einen der Bequemlichkeit des Publicums mehr angemessenen Dienst erhalten. Dafür dürften z. B. die Gallerien Borghese und Doria so gut wie die Gallerie Manfrin in Venedig unter den Hammer kommen. Raphael's „Grablegung" Dominichin's „Jagd der Diana," Claude Lorrain's „Mühle" u. s. w. werden vom englischen oder russischen „Privatbesitz" oder vom Kunsthändlergeschäft des Herrn Solly in London verschlungen werden. Betty Paoli, welche irgendwo die gleiche Befürchtung ausgesprochen, tröstet sich dafür mit der Aussicht, die Campagna in einen blühenden Garten verwandelt zu sehen, woran denn, wer die Beschaffenheit des Bodens der Campagna kennt, doch bescheidentlich zweifeln möchte. Schlage die reisebeschreibende Dame aber doch nach, was Winckelmann gerade über dieses Capitel sagt. Was übrigens das Weide- und Hirtenland werth ist und trägt, wissen die Borghese, die Colonna u. s. w. am besten. Wer rings um eine Stadt blühende Gärten will, wird bei Neapel, bei Florenz sein Genügen finden. Rom ohne die Campagna mit ihrer Trümmerwelt, ihrer appischen Straße, ihren Aquäducten, dafür aber zu rationeller Dreifelderwirthschaft metamorphosirt, das ist, als wolle man, um bequemerer Zufahrt willen die Lagunen rings um Venedig austrocknen und verschütten. Mag das Poesie sein — gönne man doch

der Poesie die wenigen Asyle, wohin sie sich geflüchtet. „Raum für Alle hat die Erde," warum nicht auch für die arme Poesie, die vor dem Getöse unserer Fabriken und Eisenbahnen gar nicht mehr weiß, wohin sie sich flüchten soll. Schon der moderne Telegraphendrath, Stange nach Stange, die antike Via Appia entlang, nimmt sich etwas wunderbar aus. Und nun: etwa ein Biergarten (birraria) nebst germanischer Kegelbahn, anstatt des romanischen Boccettirens, neben der Caecilia Metalla! Vor solche Triumphen germanischen Geistes, über die „zu Grunde gehenden romanischen Racen" wolle uns der Himmel bewahren!

Ich habe die billigsten Beurtheiler römischer Zustände gerade an einsicht- und kenntnißreichen Personen gefunden, die längere Zeit in Rom lebten oder gelebt hatten. Ich nenne, statt aller anderen, nur Gregorovius, dem man doch wohl genaueste Kenntniß Roms und den unbestechlichen Blick des Historikers und Denkers nicht absprechen wird. Am wüthigsten geberden sich immer jene, die Rom gar nie mit Augen gesehen und sich a priori ein Rom voll schleichender Pfaffen, lauernder Banditen und spitzbübischer Haus- und sonstiger Wirthe construiren. Das ist das Rom des krähwinkler Philisters, des Spießbürgers, der seinen neugeborenen Jungen „Garibaldi" taufen läßt, und in der Ressource einen Thaler acht Groschen zu einer Ehren-Tabakpfeife für den Helden von Caprera subscribirt.

Ein Blatt des früheren Rom — der berühmte Carneval — ist nicht aus dem Buche gerissen. Der Carneval von 1866 und der von 1871 wie ihn die

Paoli beschreibt, hatten dieselbe Physiognomie, minus der diesmal eingemischten politischen Anspielungen und Ausfälle, welche übrigens die behagliche Stimmung dieses einzigen „dulce est desipere in loco“ schwerlich erhöht haben können. Dafür geht Ostern stumm, trüb und traurig an Rom vorüber und ich darf also sagen, daß ich zu den letzten gehöre, welche (1868) diese Festzeit in Rom noch in ihrem alten Glanze geschaut haben. „Ein Glück, daß Du's gesehen hast!“

Ich hole aus meiner Briefregistratur einen Brief heraus, den ich damals, natürlich ohne den Gedanken an eine Veröffentlichung, an die Meinen schrieb. Ich bringe ihn absichtlich unverändert — es ist mir, als lebe darin eine gewisse Unmittelbarkeit des ersten Eindrucks, welche durch eine spätere, sorgfältigere Darstellung von mir kaum ersetzt werden könnte. Halte es mir der Leser zu Gute, wenn ich ihm hier ein Stück meiner Privatcorrespondenz unter die Augen halte:

„Rom, am 13. April 1868.

— Es war ein gewaltiger Train, der im Bahnhofe von Civita-Vecchia dastand, und aus dem es in allen Sprachen der gebildeten Welt heraustönte. Ein ansehnliches Contingent von Reisenden, der französischen Garnison angehörig, wuchs zu. Der klarste Mondschein leuchtete uns nach Rom. Bis dahin war alles gut und schön. Wir rollen langsam in den römischen Bahnhof, der Zug hält. Aber vom Aussteigen ist noch lange keine Rede. Erst nimmt man uns, Waggon nach Waggon, die Fahrbillete ab. Dann werden uns, Waggon nach Waggon, die in Montalto abgenommenen Pässe zurückgestellt. Endlich öffnet St. Petrus die

Waggonthüren, qua data porta ruunt — ein ungeheueres Gewimmel drängt sich nach der Halle der Gepäckausfolgung. Hier heißt es abermals: Halt. Ehe das Gepäck herbeigeschafft wird, ehe sie es nach Nummern ordnen, vergeht eine uns endlos scheinende Zeit, Fäuste schlagen an die versperrte Thüre der Gepäckhalle, wer Interesse daran hat, die Leib- und Kernflüche der verschiedenen Nationen Europa's zum Gegenstande vergleichender Studien zu machen, kann hier sein Genügen finden. Endlich, endlich thuen sich die Thüren auf, und wir werden aufgefordert, die Koffer zur Visitation aufzumachen. Die Douane steckt die Nase hinein, findet nichts bedenkliches, und entläßt uns in Gnaden. Wir*) nehmen den ersten besten Wagen und fahren nach Hôtel Minerva. Kein Platz; alles bis zu den Dachkammern überfüllt. In den nächsten Alberghi eben so. Jetzt beginnen die Facchini, die sich zudringlich auf das Rückbret unseres Wagens geschwungen, uns Privatquartiere mit ächt römischer Emphase zu empfehlen. Im ersten, das wir besehen, in der via del leonello, verlangt man für zwei altfränkische Zimmer, in denen es sicherlich spuckt, für die Zeit von vierzehn Tagen die Kleinigkeit von 200 Francs. Wir eiligst weiter. Die großen Gasthöfe auf dem spanischen Platz alle gedrängt voll. Wir fahren überall vor, und ziehen überall ab. Nirgends Unterkunft, Mitternacht ist nahe, wir haben alle

*) Nämlich ich und mein Reisegenosse, den der Leser aus der Historie vom Gesundheitspasse in Orbetello kennt, und der auch 1868 mein Gefährte war.

mögliche Aussicht, die Nacht auf der Capitolstreppe, bewacht von den Dioskuren und den altägyptischen Löwen zuzubringen. Mit desperater Resignation rufen wir „alla Minerva!“ Der Facchin meinte: dort seien wir ja schon gewesen. Aber wir waren entschlossen, dort eine Unterkunft, allenfalls im Taubenschlage oder Hühnerstalle, zu ertrotzen. Der Secretär, ein alter Bekannter, fühlte eine menschliche Regung — man wies uns in den Salon de lecture, wo wir auf schmalen, kurzen, harten Canapés die Nacht so gut, oder so schlecht wir konnten, hinter uns brachten. Um sieben Uhr früh trat ein Domestik mit einem Brutusgesicht ein, und bedeutete uns: „eine Dame wolle im Salon frühstücken, folglich u. s. w.“ Nicht lange, guckte die Dame in Person herein, schnatterte uns französisch an, und zog sich nicht ohne Ingrimm zurück, „sie habe hier ein Rendezvous mit einer Freundin.“ Die angekündigte Freundin kam richtig gleich darauf angerückt. Ein junger, blonder, fader, himmellanger Bursche trat ein, breitete Notenblätter auf dem Tische aus, klimperte auf einem daneben stehenden Pianino und schrieb dann eifrig. Der Unselige componirte — das fehlte noch! Wir flüchteten eilig, und suchten im Hotel * * * den Fürsten * * * auf, den wir beim Frühstück trafen, und der sich an unserer Leidensgeschichte sehr erbaute. Durch Vermittlung seines gewandten Kammerdieners erhielten wir bei braven Bürgersleuten in der via delle carozze zu sehr leidlichem Preis ein hübsches Zimmer.

Dem Gründonnerstag und den beginnenden Osterceremonien zu Ehren eilten wir in die Peterskirche

und sahen dort die Fußwaschung, welche der Papst an dreizehn greisen Priestern verrichtete (es hat eine besondere Bewandtniß, warum es gerade dreizehn und nicht zwölf sind — ich glaube, es knüpft sich eine alte Legende daran) die Alten, ganz weiß gekleidet, mit weißen niedrigen Bischofsmützen auf den Köpfen sahen ganz wunderlich aus. Vom Balcon unter der Kuppel wurden die „großen" Reliquien der Peterskirche gezeigt. Die Sängercapelle psalmodirte und sang dazwischen Sätze im Palestrinastyl; unendliche Menschenschaaren wogten in dem ungeheuern Raume auf und ab, oder umknieten den in einem Flammenmeere von Kerzen strahlenden Altar des heiligen Grabes im Seitenschiff. Jetzt zogen auch die „Pilgerprocessionen" ein — der Anblick war poetisch-phantastisch genug. Voraus eine gespensterhaft vermummte Brüderschaft, jeder eine brennende Kerze in der Hand, ein Kreuz, wie eine Standarte inmitten. Sie intoniren mit scharf gellenden Stimmen einen Bußgesang, der durch Mark und Bein geht. Dann folgen die Pilger paarweise, Pilgerstäbe tragend; ein blinder Greis wird von einem der Gespenster geführt, hinter dessen verhüllender Kapuze vielleicht das Gesicht eines römischen Nobile steckt. Dann drei herrliche Gestalten, drei Damen, ernstblickend, in schwarze Schleier gehüllt, in schwarze Seide gekleidet, die mittlere trägt ein großes Crucifix, die beiden andern haben brennende Kerzen in Händen; nebenhergehende Livréebediente lassen auf etwas Vornehmes schließen. Eine Schaar von Pilgerinnen macht den Beschluß. Feierlich durchschreitet der Zug die Kirche und entfernt sich dann, um einem zweiten ähnlichen Platz zu machen.

dem ein dritter u. s. w. folgt. Indessen stellen Akolythen auf den Hochaltar eine Reihe von Krystallvasen. Im feierlichen Aufzug nähern sich unter dem Gesange der Capelle sämmtliche Cardinäle, jeder trägt eine Art zierlichen kleinen Besens in der Hand. Sie treten zum Altar; gießen, indem sie die Vasen mit leichter Bewegung umstürzen, deren Inhalt auf den Altartisch aus und waschen diesen mit den zierlichen Beschen ab. Natürlich eine symbolische Ceremonie, keine wirkliche Reinigung. Am Charfreitag machte es mir einen eigenen Eindruck, daß die Lampen, die sonst wie ein kleiner Sternenhimmel auf dem Petersgrabe flammen, alle todt und erloschen waren. Wir eilten bei guter Zeit in die sixtinische Capelle. Das stundenlange Psalmodiren, während eine Kerze nach der andern erlischt, ist allerdings sehr ermüdend. Aber endlich ist die letzte Kerze erloschen; die Riesengestalten der Propheten und Sibyllen Michel Angelo's bekommen in der eingetretenen tiefen Dämmerung geradezu etwas Geisterhaftes — eine lange, bange Stille folgt. In der benachbarten Sala regia verstummt das englische Froschgequak und französische Spatzengezwitscher, ein langgedehntes „Pst!" von hundert Stimmen ermahnt zur Aufmerksamkeit. Jetzt wird es so still, daß man eine Stecknadel fallen hören könnte. Da beginnt leise und zu immer volleren Klängen anschwellend das Miserere der Capelle. Die Stimmen von himmlischer Klarheit und Reinheit fließen wie Wellen in einander; jetzt erhebt sich der krystallhelle Sopran, jetzt tönt der ernste, gleichsam trauervolle Baß, jetzt tritt der metallhaltige Klang des Tenors, der milde Alt hervor, die Stimmen

durchdringen sich, trennen sich, schwellen, verklingen und wachsen endlich zu einem gewaltigen Strom von Wohllaut an. Kein Wort zu viel hat man von der wunderbaren Wirkung dieses Gesanges erzählt. Am Ostertage hörte ich die Capelle ein Hochamt in St. Peter singen — das ging nun stark, gleichmäßig, ohne Feinheit fort, gar nicht als ob es dieselben Sänger seien. Den immensen Raum der Peterskirche kann man freilich nicht mit verschwebenden Pianissimos füllen. Der Gesang gewann auch entschieden, wenn man sich der Sängertribüne entfernt stellte. Mir fielen dabei die Tribunenmosaiken ein, die aus ähnlichen Gründen nur Kolossalfiguren, starke Umrisse und ungebrochene, kräftige Farben zeigen.

Der Heimweg führte uns an verschiedenen brillant beleuchteten Victualienläden vorüber. Wo es gilt, etwas gefällig zu ordnen, sind die Leute hier Meister, und vollends Beleuchtungen, von der illuminirten Peterskuppel bis hinab zu illuminirten Salami sind das Brillanteste, was man sehen mag. Schinken, Würste, Käselaibe, mit Lorbeer bekränzt, mit Blumen geziert, strahlen in einem Lichtmeere, hinten baut sich in der einen Boutique die Sache zu einer Art von Altar auf, wo zwischen einem ganzen Sternensystem funkelnder Lampen ein Madonnenbild herabblickt, in einer anderen drehen sich in einem Tabernakel transparente Bilder der Passionsgeschichte! Schon Gregorovius erzählt davon, ich freue mich aber wirklich, daß ich es mit Augen gesehen. Es gibt ferner nichts Lustigeres als die Buden der Limonen- und Pomeranzenverkäufer; die hochgethürmten Pyra-

miden der goldenen Früchte, Guirlanden, ja ganze architektonische Decorationen aus dergleichen, dazwischen Laubgewinde und mitten darin ein plätschernder Springbrunnen. Der Charsamstag brachte gewaltige Regengüsse als Nachzügler des vorübergegangenen Winters. Von der Taufe einer Türkin im Lateran sah ich nichts, als einen dichten Menschenhaufen, der sich um das Taufbecken drängte. Dagegen liefen mir auf dem Heimwege verschiedene alte Bekannte in den Weg, die ich eher im Monde, als in Rom vermuthet hätte. Vor dem Cippus der älteren Agrippina im Palasthof des Capitols, in den ich für einen Moment eintrat, stand Herr v. F., der eifrige Sammler, der mir sofort von herrlichen Majoliken erzählte, die er erkauft, und mich gleich in sein Hôtel mitnahm, um mir die Schätze zu zeigen. Dieses Rom ist wirklich wie ein in colossalen Dimensionen angelegter Badeort, dessen eigentliche Einwohner nur da zu sein scheinen, um zu Gunsten der Fremden Miethzettel an die Hausthüren zu kleben.

Der Ostersonntag begann mit wechselndem Wetter und ließ uns für die Beleuchtung fürchten. Der Gottesdienst in der Peterskirche mit dem Einzuge des Papstes, während aus der Kuppel feierliche Posaunenchöre herabtönen, gestaltete sich zu überschwenglicher Pracht. Unter der einziehenden hohen Geistlichkeit hoben sich aus dem blendenden Glanz der Gold- und Purpurtalare einige prächtige, ganz „byzantinisch" aussehende Männergestalten mit bärtigen Platonsköpfen hervor, griechische Bischöfe, dazwischen die Hofbeamten in ihrer spanischen Tracht, die Schweizer-

söldner mit ihren bunten Waffenröcken und Hellebarden. Es war wie ein altrömischer Triumphzug, aber in's Sacerdotale übersetzt. Die Menschenmassen mußte man nach Tausenden zählen — dennoch war kein eigentliches Gedränge. Nach dem Gottesdienste füllten Tausende und Tausende den Petersplatz; der Raum, der über große, sehr flache Stufen zur Kirche emporführt, glich dem Parterre eines übervollen Theaters. Es war hübsch anzusehen, wie, so oft eine regnende Wolke über uns wegzog, sofort einzelne Regenschirme aus der dichten Masse von Köpfen aufschossen, wie Pilze aus moosigem Waldboden beim Regenwetter. Einmal, als es dicht regnete, bildeten die Schirme völlig etwas der Testudo der römischen Kriegskunst Aehnliches, wie es die Reliefs der Trajanssäule zeigen. Aber der Himmel begann sich zu erhellen, und als der Papst auf den Balkon heraustrat, trat auch die Sonne in voller Glorie hervor. Die Stimme des heiligen Vaters, der auf einem tragbaren Throne hoch emporgehalten wurde, tönte kräftig und freudig über den weiten Raum; der Moment aber, wo er sich erhob, um mit ausgebreiteten Armen „Stadt und Welt" zu segnen, war äußerst ergreifend. Alles fiel auf die Kniee, die Glocken läuteten, die Kanonen der Engelsburg donnerten, das Jubelgeschrei des Volkes übertönte Glocken und Kanonen. Bei hellem Sonnenschein zogen die Menschenmassen heim, ohne Gedränge, ohne Unordnung ging es wie in zwei gewaltigen Heersäulen über die Engelsbrücke und über die Kettenbrücke bei St. Giovanni de Fiorentini.

Abends war die Beleuchtung der Peterskirche,

welche einst Goethe wie ein „ungeheueres Märchen“ erschien. Der Aufriß des Riesenbaues in Feuerlinien von Lichtpünktchen (eben so vielen Lampen) mit seinen architektonischen Details auf dem dunklen Nachtgrunde vor uns — man glaubt zu träumen. Plötzlich, plötzlich flammen zwischen den ruhigen Lichtpunkten zahllose, flackernde Feuersterne auf; die Corridore rechts und links entzünden sich in langen Feuerlinien, vom Kreuz der Kuppel lodert es wie ein Opferfeuer auf, es kommt Leben, Bewegung in die ungeheuere Lichtmasse. Die ruhig leuchtenden Feuerpunkte der Lampen, und die symetrisch dazwischen flammenden Feuerpfaunen geben jetzt fast den Eindruck eines aus großen und kleinen Brillanten zusammengesetzten Schmuckes. Ueber dem gigantischen Feuermeteor standen die Sterne ordentlich als matte Lichtpünktchen am Himmel. Wir konnten des Anblicks nicht satt werden, und kamen spät nach Hause. Das Feuerwerk des folgenden Abends mit der Girondola kömmt gegen die Beleuchtung doch nicht auf. Das vulkanartige Ausbrechen der Tausende von Raketen, die ungeheuere Feuergarbe, die einen Moment lang rauschend und prasselnd in den Nachthimmel hinaufstürmt, um dann ein desto tieferes Dunkel zurückzulassen, ist aber allerdings auch imposant genug. Damit enden die Feste und Schauwürdigkeiten der römischen Ostertage.“

Die Kapelle alla morte in Rom.

Auf eine kleine Merkwürdigkeit Roms, an der faſt alle „foreſtieri" vorüber laufen, wurde ich durch Gregorovius aufmerkſam gemacht. Es iſt die in der Nähe des farneſiſchen Palaſtes gelegene, kellerartig in die Erde geſenkte Capelle Santa Maria de morti. Bei einem zufälligen Gange durch die Via di Monserrato brachte mir ein Invito sacro, der für den folgenden Tag zum Gottesdienſt einlud, Gregorovius' anziehende Mittheilungen in Erinnerung. Am anderen Tage — einem Sonntage — war mein erſter Gang nach S. Maria de morti. Ich ſtieg die breite und bequeme Treppe hinab in die Kapelle alla morte und trat ein. — Im erſten Moment glaubte ich die Wände und das Gewölbe der Kapelle mit Stucco-Ornamenten im Barockſtyl bedeckt, beim näheren Zuſehen bemerkte ich, daß (was ich übrigens durch Gregorovius wußte) lauter Todtenknochen das Material dazu geboten. In Niſchen ſtanden rings Todtengerippe; bei einigen las ich an der Stirne des Schädels angeſchrieben, wer ſie bei Lebzeiten geweſen;

einer, dessen Stirnbein durchlöchert ist, starb durch einen Schuß, ein anderes Gerippe, das ordentlich graziös aussieht, gehörte einem siebzehnjährigen Mädchen. Wenige Beter waren da, sie saßen und knieten an den Wänden, hoch überragt von den über sie weggrinsenden Skeletten, als seien Todte die Hüter der Lebendigen. Die tiefste Stille herrschte, nur daß sich der Priester leise murmelnd am Altar bewegte und weilweise das Ministrantenglöckchen ertönte. Ein langer, schiefer Sonnenstrahl brach durch das kellerhalsartige Fenster über dem Altar herein, bleich flackerten in ihm die Altarkerzen, sie kamen mir vor wie die Lebensflämmchen all' der weggetilgten Menschengestalten umher — und geradezu unheimlich war ein unaufhörlich umrollendes, leise rasselndes Ventilatorrädchen im Fenster, es war mir, als habe sich die Parze, müde mit der Spindel zu spinnen, ein Spinnrad angeschafft und webe unsern Lebensfaden, der je weiter je dünner wird, bis er endlich reißt. Trotz der eigentlich kindischen Spielerei der Todtenknochenmosaik stimmte das Ganze doch sehr ernst; aber in einem Nebenraum fand ich zur Ernüchterung lebensgroße Wachsfiguren, völlig wie in einer Marktbude — die „Auferweckung des Lazarus."

Beiläufig bemerke ich, daß in Böhmen bei dem ehemaligen Kloster Sedletz ein ganz ähnliches Sanctuarium des Todes zu finden ist.

Karl Egon Ebert hat es in seiner köstlichen, unbegreiflicher Weise am deutschen Lesepublikum völlig spurlos vorübergegangenen Idylle „das Kloster" beschrieben:

„Sieben Stufen hinab ein flaches, schwarzes Gewölbe,
Das auf doppelte Reih'n von niederen Säulen gestützt war,
Zwischen denen hindurch aus des Bau's alleiniger Oeffnung
Ferne vom Hintergrund ein mattes und schwankendes Licht fiel.
Aber schon war's genug, den Graus zu beleuchten, der üb'rall
Bangem Auge sich bot. Da waren die düsteren Wände
Und die Knäufe der Säulen, die Säulen selbst bis hinunter
Rings mit Schädeln bedeckt, in kunstreich, sinnigem Wechsel,
Hier mit Knochen umlegt, dort Kränze bildend und drüben
Gleich Pyramiden gereiht mit furchtbar grauser Verzierung.
Auch der Altar sah aus wie die Wände. Mit Menschengebeinen
Waren Gestell und Stufen verbrämt und geschmückt, aus Gebeinen
Waren die Leuchter geformt, d'rauf schwarze Kerzen sich streckten,
Ueber ihm hing ein Bild, es stellt' in der Stunde des Sterbens
Einen Märtyrer vor, der Rahmen um das Gemälde
War aus Knochen gefügt, und halb umhüllt'es ein Vorhang,
Schädel darauf gestickt mit Schwarz auf graulichem Grunde;
Was das Auge nur sah, war Verwesung, Tod und Entsetzen,
Alles ringsum entlehnt aus dem Reiche des Staubs und des Moders."

Es ist charakteristisch, daß nordwärts so entschieden das Düstere und Grausenhafte hervortritt, während im sonnigen Italien eine im Grundgedanken so ganz ähnliche Anlage eher der Eindruck eines heiter geschmückten Raumes macht, das Todtengebein sich zum künstlerisch-zierlich geordneten Ornament zusammenfügen muß, und das Ernste und Düstere der Sache mehr nur Ergebniß der Reflexion des Beschauers ist.

Orvieto.

Bei'm Nahen des Frühlings-Aequinoctiums deuten die Magnetnadeln unserer Touristen insgemein nach Norden — zur Zeit der Herbstnachtgleiche drehen sie sich und weisen nach Süden. „Es ist beschlossen," schreibt Irma oder Selma an ihre Pensionsfreundin, „es ist beschlossen, liebe Amalie, ich werde diesen Winter mit meinen Eltern unter dem ewig blauen Himmel Italiens zubringen." An Ort und Stelle ist dann von dem ewig blauen Himmel etwas abzuhandeln, und in Städten, die im Mai wahre Bratpfannen sind, wie zum Beispiel Florenz, kann man im November frieren, so gut wie in Wien oder Berlin, oder vielmehr noch besser, da die Anstalten gegen Frost und Kälte in den Wohnungen des schönen Südens etwas weniger gut sind, als unter unserem rauheren Himmel. Genug aber, die Schwalben und die Touristen ziehen südwärts.

Der Strom der Reisenden, die von Ober-Italien her nach dem ewigen Rom pilgern, theilt sich von Florenz an in zwei Arme. Ein Theil der Romfahrer wählt den Weg über Empoli, Pisa, Livorno, Cecina — kurz die Maremmenbahn, welche sie die Küste des Mit-

telmeeres entlang nach Civitavecchia und von dort nach Rom führt. Andere ziehen den Weg über Arezzo, Perugia, Foligno, Spoleto, Terni vor. Er ist ohne Frage der schönere, obschon der Maremmenweg auch sein Anziehendes hat. Pisa mit seinem unvergleichlichen Domplatz ist gleich die erste bedeutende Station; von da geht es durch sumpfige Niederung und Pinienwälder, bis sich vor Livorno, prächtig genug, der Blick auf den unendlichen Spiegel des Mittelmeeres öffnet. Von Livorno aus führt die Bahn durch die berufene Maremme, die ihren üblen Ruf so wenig verdient, als die noch berufeneren pontinischen Sümpfe. Ganz anmuthige, bebuschte Hügelreihen begleiten uns linker Hand, zuweilen zeigt sich ein malerisch auf die Kuppe eines Berges gelagertes Städtchen, Landhäuser, Schlösser, Burgruinen.

In der Fläche, durch welche der Bahnzug hinsaust, werden wir im Herbst die Leute fleißig mit Feldbau beschäftigt finden. Fast zahllose Schafheerden weiden auf weiten Grasplainen, wilde Pferde tummeln sich — wo es sumpfig ist, treffen wir auch wol auf eine Herde ungethümer Büffel, die der dampfenden Locomotive dumm nachglotzen. Es ist völlig ein idyllisches Hirtenland — Bilder von Berghem oder Rosa da Tivoli scheinen lebendig geworden. Vor dem uralt-etruskischen Cecina zieht die Bahn wieder näher zum Strande hin; zwischen den Stämmen und Kronen eines schmalen Waldstreifes von Pinien leuchtet gar schön das tiefe Blau des Meeres. Nicht lange, da taucht eine kleine Insel wie ein scharf geschnittener Amethyst auf, in grauender Ferne dahinter, am Horizont, zeigen

sich schroffe Bergzüge wie geschichtete Wolken — die Insel ist Elba, die Bergzüge gehören Corsica an.

Ein Vorgebirge drängt ins Meer hinein, dort stand einst die berühmte Etruskerstadt Populonia — jetzt blicken weiß die Häuserreihen von Piombino herüber. An den Eisenreichthum der Gegend erinnern die flammenden Schmelzöfen bei Potassa und Follonica. Allmälig wird die Gegend öder, der Strand kahler — ein trister, todter Hafen, den kein Segel belebt, mit einem tristen Castell ist Talamone, wo einst der heimkehrende Marius Vielen zum blutigen Verderben gelandet; jenes Talamone, das die Bürger des mittelalterlichen Siena so gerne als Seehafen besessen hätten und wenigstens in ihrem Rathssaale in den großen politisch-allegorischen Wandbildern Ambrogio's di Lorenzo abgemalt anbringen ließen; dann Orbetello mit dem Cap Argentaro und die Tarquinierstadt Corneto mit ihren Gräbern, endlich das trostlose Hafennest Civitavecchia, von wo es vorüber an der alten etruriſchen Seeräuberburg Pyrgi (jetzt Santa Severa) und an dem eher einer Pönitenz-Station als einem von der schönen Welt Roms besuchten Vergnügungsorte gleichenden, kahl am kahlen Strande liegenden Seebade Palo durch die Campagna gegen Rom geht, bis uns langestreckte zertrümmerte Wasserleitungen grüßen und die den Aventin krönenden Kirchengebäude und die Riesenkuppel von St. Peter.

Unvergleichlich schöner ist jener andere Weg, mitten durch's gesegnete Toscana, durch das lieblich-ernste Umbrien, durch die herrlichen Eichenwälder am rauschenden Nerafluſſe, durch die wild aufgerissenen Fel-

senrachen hinter Spoleto und Narni, vorbei am Soracte, bei dessen Anblick uns ganz „horazisch" zu Muthe wird und der uns im Winter doch niemals dieser Reminiscenz zu Ehren den Gefallen thut, „weiß von tiefem Schnee" nach Rom herüberzublicken.

Die rasche Fahrt und bequeme Eisenbahnverbindung bestimmen die nordischen Reisenden, so ziemlich ausnahmslos einen dieser beiden Wege zu wählen und den dritten, zwischen beiden gelegenen, unbeachtet zu lassen; obwol er an Schönheit mit dem Wege über Perugia-Spoleto wetteifert und das durch seine unvergleichlich malerische Lage, durch herrliche Denkmale und Kunstschätze so interessante Siena zu seinen Stationen zählt. Aber die Eisenbahn endet in Orvieto, und die Reisenden scheuen die sechszehnstündige Postwagenfahrt von Orvieto nach Rom. Mit Unrecht, denn man fährt gut, bequem und sicher, Montefiascone und Viterbo sind sehenswerth, am See von Vico können wir uns in romantischen Erinnerungen an die brigantenhaften Ritterthaten Eversо's von Anguillara ergehen (von moderneren Briganten ist jetzt glücklicherweise nichts mehr zu hören). Die Campagna mit den begrenzenden Sabiner- und Albanerbergen stellt sich von keiner Seite so hochpoetisch, so classisch-landschaftlich à la Poussin vor wie von dieser, und die Einfahrt nach Rom über Ponte Molle und durch Porta del Popolo, der alte Weg der deutschen Künstler, Poeten, Gelehrten und Enthusiasten, ist doch etwas ganz Anderes als das elende, neu geöffnete Hinterpförtchen der ewigen Stadt, der Bahnhof, der nebenbei als Muster dienen kann, wie Bahnhöfe nicht sein sollen.

Wäre ich Jemandes Reisemarschall, ich würde ihn nach Rom über Siena und Orvieto, zurück von Rom über Spoleto und Perugia führen. Aber in Orvieto müßte er Station machen — recht ordentliche Station, denn dieses alte Bergnest verdient es wahrlich, gekannt zu sein.

Kommen wir bei sinkender Sonne die Höhen von Ficulle herab, so liegt wol Orvieto auf seinem steil aufsteigenden Berge dunkel genug da, aber über das finstere Häusergemenge strahlt, blendend in Gold und Farbenglanz, die Façade eines märchenhaften Prachtbaues in drei Giebeln pyramidalisch zugespitzt. Das ist der Dom von Orvieto. Sollte an Stelle der alten sieben Weltwunder eine neue Auswahl getroffen werden, so muß er nothwendig dort eine Stelle finden.

Im Bahnhofe erwartet uns ein Omnibus, der uns den langen Bergweg hinanschleppt. Unterwegs können wir an den Substructionen der „alten Stadt" (Urbs vetus, Orvieto) Studien über pelasgische Befestigungskunst machen, ähnlich wie auf der athenischen Akropolis, oder in den alten latinischen Bergstädten südwärts von Rom. Endlich sind wir oben. Welch ein Blick herab in die weiten Thalgründe mit den begrenzenden plastischen Bergzügen! In diesem Lande muß man wol einen für Schönheit offenen Sinn, ein für Schönheit geschärftes Auge bekommen!

Die erste, größte, allerdings beinahe auch einzige Merkwürdigkeit Orvietos ist sein Dom. Man staunt beim Anblicke dieses Marmorbaues, zu dessen Ausschmückung im Aeußern und Innern der Bürger dieser kleinen Stadt die ersten Künstler der Zeit berufen durften:

Orcagna und Giovanni Pisano, Fiesole, Benozzo Gozzoli und Luca Signorelli, dann Bildhauer und Steinmetze aus Como und aus Deutschland (Tedeschi) und römische Marmorarier aus der Cosmaten-Familie. Zeigt uns die Doppelkirche in Assisi in ihrem Kunstschmucke die herrliche Morgenröthe toscanischer Kunst im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, so bezeichnet der Orvietaner Dom für eben diese Kunst gleichsam den glorreichen Moment des Sonnenaufganges, die Kunstblüthe des vierzehnten und jene des fünfzehnten Säculums, wie letztere der Epoche Rafael's und Michel Angelo's unmittelbar voranging.

Der Dom von Siena und der Dom von Orvieto verdienen Zwillingsbrüder zu heißen. Die Anlage beider ist, wenigstens was die Façade betrifft, fast dieselbe — beide gehören dem italisch-gothischen Styl in seiner schönsten und reichsten Entwicklung an. Der Dom von Siena mit der bunten Fülle von Sculpturen an der Façade, dem blauen, goldgestirnten Dreieckgiebel, den prachtvoll zu seinen drei Portalen emporführenden Stufen, auf deren höchster uns schon die berühmten Fußboden-Mosaiken in Chiaroscuro begrüßen, macht mehr einen romantischen, phantastischen, ja ans Poetisch-abenteuerliche streifenden Eindruck. Der Dom zu Orvieto wirkt bei aller blendenden Pracht und Fülle seines Schmuckes gewissermaßen ruhiger, stylvoller, ja es ist etwas wie ein Nachklang antiken Schönheitssinnes darin. Es ist, als habe Iktinos oder Kallikrates, zur Erde rückkehrend, die Monumente der mittlerweile entstandenen Gothik mit Erstaunen und vielleicht nicht ohne Kopfschütteln gesehen und nun gemeint: „Wir wollen sehen, was

sich aus der sonderbaren Baukunst dieser Barbaren machen läßt", und habe sofort für Orvieto den Bauplan entworfen. Wer alles Gewicht auf die streng organische Structur französischer und deutscher Kathedralen legt, welche man gleichsam eine versteinerte Logik, eine steinerne Scholastik voll gemeißelter Ergo nennen könnte, der wird allerdings in Orvieto wie in Siena zu schelten finden. Hier ist nur (mit Burckhardt zu sprechen) „Raumstyl", während jene anderen den „organischen Styl" repräsentiren. Die Pracht und Herrlichkeit concentrirt sich am Orvietaner Dome noch mehr als an jenem von Siena vor Allem in der Façade; der Anblick der äußeren Langseiten und des Chores bietet nichts Besonderes, außer daß diese horizontal geschichteten Streifen schwarzen und weißen Marmors wie ein Protest gegen die himmelanstrebende, die Horizontale beinahe ganz verleugnende nordische Gothik aussehen. In diesem breiten, festen Lagern auf der schönen Erde, zum Gegensatz der von der Erde weg und zum Himmel strebenden gothischen Baukunst der Deutschen und Franzosen, liegt eben auch etwas wie ein Nachhall antiker Empfindung.

Wenn es in Italien — gelegentlich auch in Deutschland, z. B. in Nürnberg, in Augsburg, u. s. w. — nichts Seltenes war, Façaden mit figuren- und ornamentreichen Darstellungen zu bemalen (wobei oft die größten Künstler beschäftigt wurden, wie Giorgione, Tizian, Holbein d. J. u. s. w.), aber Sonne und Regen solch herrlichen Schmuck bald genug verdarben, so wählten die Orvietaner für ihre Domfaçade eine dauerhaftere Kunsttechnik: die Mosaicirung, dazwischen aus-

gesparten weißen Marmor und reichen Goldschmuck. Es existirt wol in der ganzen übrigen weiten Welt nichts Aehnliches; das Mosaikbild des Solfernus am Dome zu Spoleto kommt dagegen nicht in Betracht, und selbst der äußerliche Mosaikschmuck von S. Marco in Venedig hält nicht entfernt einen Vergleich aus. Wie die Accorde und Modulationen einer herrlichen Symphonie muthet uns der Zusammenklang von Gold und Farben an, der uns in Orvieto entgegenstrahlt. Diese höchst fein gefügten, fast spiegelglatten Mosaikbilder, das edle Material des weißen Marmors, die Goldornamente und goldenen Gründe, welche dem Ganzen den letzten und höchsten Glanz geben, die Marmorstatuen und Marmor-Reliefs dazwischen, die überaus prachtvolle Fensterrose über dem Mittelportal, die von Rom als Wahrzeichen des „Cosmatenstyls" wohlbekannten schlanken, gewundenen Portalsäulen mit ihrem Bandschmuck von Mosaik (ohne Zweifel Arbeiten jenes Jacobus Cosme, den wir 1295 unter den beim Dombau beschäftigten Künstlern treffen), die schlank und kräftig emporstrebenden Fialen, die Giebel mit ihren wunderfeinen, zierlichen Kriechblumen — das Alles läßt den Dom erscheinen, als sei das nicht gebaut, gemeißelt, mosaicirt worden, sondern in irgend einer Zauber- und Wundernacht als riesige Wunderblume von selbst aus der Erde gewachsen. In der Marienkrönung des Mittelgiebels (selbst in den elegant geblümten Mänteln der heiligen Personen), in der Marien-Himmelfahrt im Wimperg des Mittelportals, wo die Jungfrau wie ein schneeweißer Schwan schön und ruhig betend in einer Mandorla von Engeln empor-

getragen wird,*) ist Orcagna's Schöpfung schwerlich zu verkennen. Anderes, wie die Vermählung Maria's (Giebel des linken Seitenschiffes) gehört dem Florentiner Styl der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Wie S. Marco in Venedig in seinen Mosaiken einen ganzen praktischen Cursus der Kunstgeschichte repräsentirt, so auch — für toscanische Kunst — der Dom von Orvieto in seinen Mosaiken und Sculpturen und im Innern mit seinen Fresken.

Das Figurengewimmel der sculpirten Portalpfeiler wollen wir näher ins Auge fassen — es ist eine kleine Kunstwelt für sich. Die Herren Orvietaner haben zum Schutz gegen Frevlerhände (die aber in Italien seltener sind als bei uns) und gegen zufällige Beschädigungen eine Art Fliegengitter von Draht davor angebracht und haben daran wohlgethan. Wie naiv und wie großartig zugleich sind diese Darstellungen! Da bildet Gott Vater den Menschen, gerade wie ein Bildhauer mit seiner Spatel den fügsamen Thon zur Menschengestalt modellirt — der Meister kannte diese Praxis zu gut, um sie nicht als die zweckmäßigste dem Schöpfer selbst zu empfehlen. Und da liegt nun der edel gebildete, aber noch unbelebte Thon, und der Allmächtige nähert sich ihm langsam mit ausgestreckter Hand — wir fühlen, wie der Gluthstrom des Lebens das Gebilde sogleich durchdringen, wie es leben und athmen wird! — Michel Angelo hat sich wol hier die Anregung für

*) In der Allerheiligen-Capelle in München hat sie der schönen Maria in der Apsis zum Vorbilde gedient. Was die „geblümten Mäntel" betrifft, so erinnere man sich der Toiletten der eleganten Gesellschaft im Trionfo della morte zu Pisa.

seine berühmte Darstellung in der Sixtinischen Capelle geholt, die denselben Gedanken in gesteigerter Mächtigkeit bringt. Wer ist der Meister dieser Sculpturen? Man kennt ihn nicht. Bei jenem anderen Pfeiler mit den Geschichten Christi in vielen kleinen Medaillons nennt man Giovanni Pisano, des großen Nicola genialen Sohn. Und wol mit Recht. Seine Hand ist kaum zu verkennen. Wie genial gedacht ist dieser Chor von Engeln — Halbfiguren — als Zuseher der evangelischen Scenen! In höchst ausdrucksvollen und doch so edel maßvollen Geberden drücken sie Verehrung, Anbetung, Dank aus; nur neben den Darstellungen der Leidensgeschichte überlassen sie sich einem leidenschaftlichen Schmerz. Neben dem Kreuze sind Maria und Johannes sitzend dargestellt, wozu den Meister die Rundform des Medaillons zwang. Fiesole hat in einem kleinen Rundbildchen, einem wahren Kunstjuwel (jetzt in der Akademie zu Florenz), dieses einfach-sinnreiche Auskunftsmittel nachgeahmt. Bei dem Pfeiler mit dem letzten Gericht will man die Mithilfe jener in der Baugeschichte des Domes genannten Tedeschi erkennen. Die Verdammten werden, Alle von einem Stricke umschlungen, zur Hölle geschleppt — ein Zug, der auf italischen Darstellungen sonst nie, auf deutschen häufig vorkommt.

Treten wir ins Innere. Nach der Brillantfaçade werden wir dieses Kirchenschiff mit seiner Flachdecke wol ernst und würdig, aber auffallend einfach finden. Die beiden weiträumigen Capellen an Stelle des Querschiffes sind es, die uns vor Allem anlocken. Die Capelle links enthält den berühmten weiß marmornen Re-

liquien-Altar, der den Gedanken des Domes in kleinerem Maßstabe, in entsprechend modificirten Formen, wiederholt — „es ist wie Pandekten und Institutionen", würde ein Jurist sagen. Die gepriesenen Emailbilder des Innern würden wir nur am Frohnleichnamstage zu sehen bekommen, wo sich die Thürflügel des Altars öffnen. Rings an die Wände hat ein namenloser Meister des vierzehnten Jahrhunderts, der Giotto nicht einmal vom Hörensagen gekannt zu haben scheint, die Geschichte des Wunders von Bolsena in vielen Bildern gemalt. Er erzählt kindlich, kindisch, treuherzig und ungeschickt, wie irgend ein alter Chronist. Raphael erzählt denselben Gegenstand im Vatican wie ein hoher Dichter. Aber die Capelle gegenüber, die Capella di S. Brizio! Wenn die Sixtinische Capelle Michel Angelo's, die Loggien und Stanzen Raphael's im Vatican die Bewunderung der Welt gebildet haben und bilden, so möchte man bei dieser Capelle Luca Signorelli's rufen: Introite, nam et hic Dii sunt! Wir stehen in einem der größten Kunstheiligthümer.

Der herrliche Fra Angelico da Fiesole, sein liebenswürdiger Schüler Benozzo Gozzoli und vor Allen der große Sohn Cortona's, Luca Signorelli, haben in dieser Capelle Alles, was die Menschen damals bewegte, zu einem Bilder-Epos zusammengefaßt, das kaum seinesgleichen hat. An der Altarwand das Weltgericht. Die wundervolle Gestalt des Weltenrichters ist Fiesole's Gedanke. Das Motiv, die majestätisch abweisende Geberde*) gehört in letzter Instanz Orcagna an, aber

*) Ein lustiges Histörchen aus der Wiener Journalistik hier am Rande zu erzählen, kann ich mir nicht versagen — es ist

ins „Fiesole'sche" übersetzt, wie es nachmals Michel Angelo ins „Michel-Angeleske" übersetzt hat. Die Gewölbkappen der Decke, gleichsam die Blätter der Paradieses-Rose Dante's, zeigen uns die Chöre der Propheten, Lehrer, Märtyrer, Jungfrauen u. s. w. Die Propheten, die wie eine Rathsversammlung höherer Wesen thronen, hat Fiesole gemalt. „Er wird mir immer größer, je mehr ich ihn kennen lerne", meinte Friedrich Pecht, als er diese Gruppe sah. Das Uebrige gehört hier Benozzo Gozzoli an. Alles dies, den bloßen Raum ins Auge gefaßt, verschwindet fast vor den Malereien Signorelli's: ein hoher Sockel, je zwei mächtige Fresken unter Halbrundbogen rechts und links, ein fünftes Fresco an der Thürwand. Alles durch herrlichste Ornamentstreifen eingetheilt und verknüpft. Die vortretenden Rippen sind als Blumengewinde bemalt; die Wirkung ist köstlich und bringt einen milderen Klang in alle die erschütternden Scenen

---

charakteristisch. Die verwerfenden Worte „discedite a me, nunquam novi vos — welche jeder Tertianer übersetzen würde; „weichet von mir, ich hab' euch nie gekannt", übersetzte ein „vielgelesenes" Wiener Blatt: „weichet von mir, ihr, die ihr euch nie ändert". Der weise Thebaner leitete nämlich „novi" von novus, nova, novum ab. Es erinnert wirklich an jene „gelehrte" Dame, die da übersetzte: Timeo Danaos et dona ferentes — ich fürchte die Dänen und Donna Ferentes. Was wollen wir? Ein Wiener „Hauptblatt" hatte kurz vorher den Spruch melius mori quam foedari gedolmetscht: „besser sterben, als Bündnisse schließen." Sollte man nicht etwa umgekehrt den Salomons-Spruch „nil novi sub sole" übersetzen können: ich weiß und verstehe nichts von der Sonnenwelt?" Wir fragen! Recht passend wäre die Uebersetzung jedenfalls! —

der Hauptbilder. Die flachen Ornamentstreifen zeigen auf Gold oder Blau jene der Antike verwandten unvergleichlichen Arabesken, in denen die Renaissance Meisterin war.

Vom Sockel blicken uns in lebendigen Motiven, schreibend, sinnend u. s. w., lebensgroße Halbfiguren an — es sind die Dichter, die von der Unterwelt gesungen, Virgil, Claudian, Dante u. s. w. Kleine Scenen Grau in Grau umgeben sie, höchst geistreiche Illustrationen zu Dante's Divina Commedia, aber auch hieher passende Scenen der Mythe, wie der „Raub der Proserpina", „Orpheus, die Euridice holend" (wobei er so gut wie Raphael's Apoll im Parnaß Viole spielt), u. A. m. Alles dies ist gleichsam nur zu figuralen, historischen Darstellungen umgedeutetes Ornament, bildet mindestens den Uebergang von dem Ornamente zu den historischen Bildern. Und nun diese letzteren! Zunächst links die zu unsterblichem Leben auferstehende und auferstandene Menschheit, in den Lüften posaunende Engel. Seit die Antike zu Grabe gegangen, hatte die Kunst vergessen, wie die Menschengestalt aussehe. Die wieder aufblühende Kunst rang und arbeitete lange und eifrig daran; Masaccio und Masolin von Panicale errangen in diesem Kampfe die ersten Siege; was Signorelli hier geleistet aber ist der Triumph. Wo geringere (und sagen wir vielleicht modernere) Talente ein bloßes Gewimmel von Actfiguren gebracht hätten, durchdringt diese nackten Gestalten Signorelli's ein gewaltiges Leben. Diese Fülle schöner, kühner, kühnster Motive vermochte vielleicht nur ein Michel Angelo ganz in ihrer Bedeutung zu würdigen, dessen

Sixtinische Capelle ohne die Orvietaner Capelle wol nicht so entstanden wäre, wie wir sie nun erblicken. Das nächste mächtige Bild zeigt eine furchtbare Dämonenscene. Das Bild gegenüber: „Die Seligen von Engeln mit Rosen bekränzt, mit Musik begrüßt". Das Nachbarbild und die Malerei an der Thürwand enthalten die „Geschichte des Antichrist".*)

Wer sonst außer dem Dom in Orvieto noch etwas sehen möchte, besehe den tiefen Brunnen, auf den die Orvietaner stolz sind. Keinesfalls versäume er, sich in dem trefflichen Gasthofe der „Belle arti", der nicht blos deswegen der beste in Orvieto heißen darf, weil er der einzige ist, am herrlichsten Orvieto-Wein zu laben, so lange die Feuerdämonen, die im „Antichrist" Signorelli's Himmel und Erde in Flammen setzen, uns dazu noch Zeit lassen.

*) Der geneigte Leser findet die Schilderung dieses genialen Gedichtes in Farben (wie man es nennen könnte) in den „Bunten Blättern" 1872.

Druck von Graichen & Richl in Leipzig.

14 DAY USE

RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

1 1951	
NOV 12 1974	
DEC 27 1979	
MAR 18 1983	

LD 21–50*m*-6,'60
(B1321s10)476

General Library
University of California
Berkeley

ML60.A523
-
v. 2
C037451850
U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037451850

DATE DUE

Music Library
University of California at Berkeley